Die Gesangskoloratur in Rossinis Opern und ihre Ausführung

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

genehmigt von der

Philosophischen Fakultät der

Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin

Von

Hedwig Faller

aus Dortmund

Tag der Promotion: 11. Dezember 1935

Tag der mündlichen Prüfung: 23. Mai 1935

1935

Druck: Triltsch & Huther, Berlin

477

Referenten: Prof. Dr. Arnold Schering.

Prof. Dr. Georg Schünemann.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Einleitung 5

I. Teil: **Die Behandlung der Gesangskoloratur**

A. Form 7
1a) Grundtypen 7
b) Triller-Cadenz 24
2a) Die Verteilung der Koloraturformen in langsamen und schnellen Sätzen 26
b) Die Verwendung der Koloratur innerhalb der Gesangsform (Arie, Cavatine, Duett, Terzett) 28
3. Formen für bestimmte Sänger 33

B. Gesangstechnik 38
1. Vokalisation 38
2. Atemtechnik 41

C. Orchestertechnik 47

D. Musikalische Deklamation 53
1. Italienische Werke 53
2. Umarbeitungen für Frankreich 67
3. Französische Werke 78

II. Teil: **Die Ausführung der Koloratur**

A. Studiengang des Sängers 84
1. Vergleich der einzelnen Gesangsschulen 84
2. Ausbildung des Sängers 91

B. Die willkürliche Ausschmückung in der Oper
1. Theoretische Belege der Gesangsschulen 96
2. Praktische Belege alter Handschriften 107

C. Freie Umgestaltung der Oper durch Sänger und Publikum (Einlagen und Umstellungen) 116

Schluß 123

Anhang 125

Literaturverzeichnis 126

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41550815_0076

Einleitung.

Es wäre nicht richtig, wollte man den Wert Rossinischer Opern und seines Schaffens nach dem heutigen Kunstideal messen. Jeder Künstler hat das Recht, im Zusammenhang mit seiner Zeit und seiner Nation, in der er lebt und die ihn bildet, beurteilt zu werden, und man darf ihm nicht die Schwächen seiner Epoche als eigene anrechnen.

Denn nach dem ungeheuren Aufschwung der Oper in Florenz, Venedig und Neapel beginnt Anfang des 18. Jahrhunderts mit der immer stärker werdenden Vorherrschaft der Arie allmählich die Verflachung und Dekadenz der Oper, die auch ein Händel, Jomelli und Traetta nicht aufhalten konnten. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts ist die opera seria dann völlig zur Schablone geworden, die die Sänger mit ihrer Virtuosität füllten. Die großen Komponistentalente fehlten. Cimarosa und Païsiello hatten sich in der Hauptsache dem komischen und halbernsten Genre zugewandt. Auch kommen beide nicht mehr als unmittelbare Vorgänger Rossinis in Frage. Cimarosa war bereits 1801, also lange vor Rossinis erstem Auftreten, gestorben, und Païsiello hatte der Bühne Valet gesagt. Die Maestri, deren Opern die italienische Bühne beherrschten, waren im allgemeinen Sklaven der Sänger und des Publikums. Erfindung und Originalität mangelte den meisten ihrer Werke, die heute längst vergessen sind; kaum, daß man in breiteren Kreisen noch die Namen Gazzaniga, Zingarelli, Pavesi, Mayr und Paër kennt. In diesem Tiefstand übernahm Rossini das künstlerische Erbe seines Landes. Außerdem stand er in einer geschichtlichen Periode seines Landes, die jedes höhere künstlerische Schaffen ablehnte, in der ein Beethoven der oberflächlichen aber sinnlich betörenden italienischen Melodie weichen mußte. Die Schrecken der napoleonischen Herrschaft waren gerade über Europa dahingebraust, die Menschen lebten zum ersten Male wieder auf. Die Reaktion, die Sucht nach Vergnügen und Genuß setzte ein. Man wollte die tragischen Bilder im sinnlich Schönen der Kunst vergessen, nicht aber dem ernsten Gedankenflug eines Künstlers folgen. Dazu kam noch, daß Rossini sehr jung, ohne einen vollwertigen geregelten Unterricht genossen zu haben, daran denken mußte, nicht nur seinen eigenen Lebensunterhalt sondern auch den seiner Eltern zu erwerben. Auch die allgemein schlechte Bezahlung, die den Komponisten angeboten wurde, das Impresario- und Stagionewesen, das ihn nicht zur Besin-

nung kommen ließ und von einer Bühne zur anderen hetzte, nahmen ihm die Möglichkeit, sich weiterzubilden. Versuchte er wirklich einmal, die Oper auf eine höhere geistige Stufe zu bringen, so stieß er bei seinem Publikum auf heftigsten Widerstand. Daß es ihm nicht an Begabung fehlte, hat er später in seinem Tell bewiesen. Wagner gibt in einer seiner Schriften (Erinnerung an Rossini) Rossinis eigene Worte über diese Verhältnisse, die letzterer bei seinem Zusammentreffen mit Wagner in Paris aussprach, wieder. „Italien sei zu seiner Zeit nicht mehr das Land gewesen, wo ein ernsteres Streben, namentlich gerade auf dem Gebiete der Opernmusik, hätte angeregt und unterhalten werden können. Alles Höhere sei dort gewaltsam unterdrückt und das Volk eben nur auf eine Schlaraffenexistenz angewiesen gewesen. So sei auch er in seiner Jugend im Dienste dieser Tendenz unbewußt aufgewachsen, habe nach links und rechts greifen müssen, um eben nur zum Leben zu haben. Als er mit der Zeit in bessere Lagen geraten, sei es für ihn zu spät gewesen, er würde eine Mühe haben aufwenden müssen, welche im reiferen Alter ihm beschwerlich gefallen wäre. Somit möchten ernstere Geister mild über ihn urteilen. Er selbst beanspruche nicht, unter die Heroen gezählt zu werden, nur sei es ihm auch nicht gleichgültig, wenn er so niedrig geachtet werden solle, daß er unter die Verspötter ernster Bestrebungen gehören könnte."

Erst wenn man alle diese Umstände in Betracht zieht, ist es möglich, Rossini nach seinem wahren Wert zu erkennen und zu beurteilen. Was seinem Schaffen an Ernst und Würde abging, darf weder seiner Begabung noch seinem künstlerischen Gewissen — denn, wie seine eigenen Worte verraten, war er sich seiner Fehler wohl bewußt — zur Last gelegt werden sondern im wesentlichen seinem Publikum und seiner Umgebung, die es ihm oft unmöglich machten, sich über seine Zeit zu erheben, es aber trotzdem nicht hindern konnten, daß er sich mit seinen genialsten Schöpfungen, dem Barbier und Tell, einen Platz in der Reihe der großen unsterblichen Meister errungen hat.

I. Teil.

Die Behandlung der Gesangskoloratur

A 1a) Grundtypen.

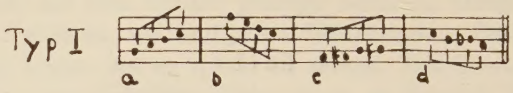
Im künstlerischen Schaffen Rossinis heben sich drei große Epochen heraus. Der erste dieser drei Abschnitte beginnt mit dem Erscheinen seiner ersten Oper „La Cambiale di Matrimonio" am Theater San-Mosé in Venedig 1810. Die zweite, die neapolitanische Zeit, beginnt 1815 mit der opera seria „Elisabetta". Dieses Datum ist insofern von besonderer Bedeutung, als Rossini hier zum ersten Male mit der allgemeinen Sitte der italienischen Komponisten, die Ausschmückung ihrer Werke den Sängern zu überlassen, bricht und die Koloraturen ausschreibt. Zu diesem Schritt wurde er durch die Übertreibungen der Sänger bewogen, insbesondere des Sopranisten Velluti, der in „Aureliano in Palmira" die Partie des Arsace so mit Koloraturen überlud, „daß Rossini den Entschluß faßte, von jetzt ab seine Koloraturen selbst zu schreiben, um die harmonischen Fehler und Mißverständnisse eines Velluti der Zukunft zu vermeiden"[1]). Diesem Vorsatz blieb er nun auch in allen folgenden Werken treu. Als dritter und letzter Abschnitt endlich kann man die Pariser Zeit von 1826 an bezeichnen. In diesem Jahre arbeitet Rossini die italienische Oper „Maometto" für Paris um, indem er versucht, dem französischen Ideal der großen Oper, wie es von Auber und später besonders von Meyerbeer verkörpert wurde, nahe zu kommen. Dies Ziel erreicht er 1828 mit Guillaume Tell.

Um eine Vorstellung von der Koloratur Rossinis zu bekommen, muß zunächst eine klare Übersicht über die Grundelemente derselben und deren Zusammensetzungen geschaffen werden. Jedoch muß gleichzeitig darauf hingewiesen werden, daß diese musikalischen Grundelemente nicht allein für Rossini maßgebend sind, sondern auch den Koloraturen seiner Zeitgenossen und Vorgänger zugrunde liegen. Es sind stehende Formeln, die sich bereits in der Diminutions- und Variationspraxis des 16. Jhrdts. ausgebildet haben.

Der am meisten vorkommende und am häufigsten variierte Grundtyp ist die Quartole. Die einfachste Form derselben sind die vier stufenweise aufeinanderfolgenden Töne, deren Verlauf diatonisch

[1]) Azevedo; Rossini, sa vie et ses oeuvres, Paris 1865.

und chromatisch sein kann. Beide Bewegungsrichtungen, auf- und abwärts, kommen vor[2]).

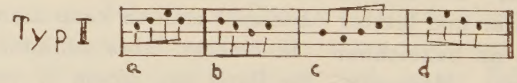


3)

Jede dieser einzelnen Variationen kann sich durch Selbstwiederholung und Kettenbildung zu einer großen Form entwickeln. Für die chromatischen Beispiele ist die Art der Kettenbildung allerdings beschränkt, es bleibt hier nur das Aneinandersetzen der einzelnen Quartolen zum großen, chromatischen Lauf, der besonders oft in den Partien der Isabella Colbran vorkommt. Umso reicher sind aber die Möglichkeiten der diatonischen Quartole. Auch hier finden sich Aneinanderreihungen zum Lauf; doch zeigt sich daneben auch häufig das Einsetzen der zweiten Figur auf dem Schlußton der ersten.

Eine weitere Art der Verbindung ist das Zurückgreifen auf den vorletzten Ton des ersten Motivs. Schließlich findet man noch das Wiedereinsetzen auf dem Ausgangston, sodaß beide Figuren in einer Ebene verlaufen.

Aus dieser einfachsten Form entwickelt sich ein neuer, ebenfalls in Sekunden fortschreitender Typ, wenn der Anfangs- oder Endton sich von der gerade verlaufenden Linie absondert und die entgegengesetzte Richtung einschlägt.



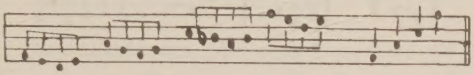
Auch hier sind beim Zusammensetzen längerer Phasen mehrere Gruppierungsarten vorhanden. Eine neue Möglichkeit ergibt sich dadurch, daß das Motiv mit drei fallenden Sekunden ebenso gut das Glied einer steigenden wie auch fallenden Passage werden kann. Dieselbe Variationsfähigkeit besitzen selbstverständlich auch Typ 2a und 2c. Die Verbindung der einzelnen Glieder untereinander ist verschieden. Die Wiederholung kann auf dem Ausgangston der vorhergehenden Quartole nochmals einsetzen, andererseits die Koloratur stufenweise fortgeführt werden. Ob die höhere oder tiefere Sekunde des Schlußtones als neuer Anfangston genommen wird, ist abhängig von der

---

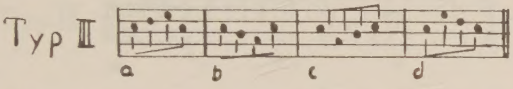
[2]) Dies ist bei sämtlichen noch folgenden Quartolenformen der Fall.

[3]) Der zeitliche Wert der einzelnen Noten ist der besseren Übersicht wegen normiert; daher dürfen keine Rückschlüsse auf die Art, in der sie Rossini verwandt hat, gemacht werden. Z. B. eine hier in Sechzehntel-Noten notierte Quartole kann ebenso als Achtel- wie als Zweiunddreißigstel-Figur in der Praxis vorkommen.

Richtung, in der die Koloratur selbst verläuft. Ein Wiedereinsetzen auf dem gleichen Ton ist wie bei Typ 1 möglich. Noch eine weitere Art der Kettenbildung ist oft angewandt; die Koloratur wird harmonisch weitergeführt, d. h. die Anfangstöne der einzelnen Motive bilden einen Dreiklang.

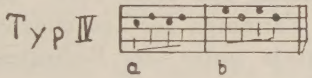


Der dritte vorkommende Typus ist dem zweiten sehr ähnlich, der einzige Unterschied besteht darin, daß die drei aufeinanderfolgenden Sekundenschritte nicht wie in Typ 2 mit einer richtungändernden Sekunde sondern einem Sprung, meist einer Terz, verbunden sind.



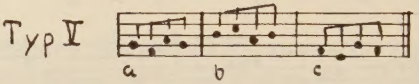
Die Verwendungs- und Verbindungsmöglichkeiten sind hier genau die gleichen wie bei der vorher beschriebenen Form.

Eine weitere Gruppe von Quartolen, zu der Typ 4 bis 7 rechnen, ist charakterisiert durch steten Richtungswechsel ihrer einzelnen Töne untereinander. Die einfachste Form dieser Gruppe zeigt sich in Typ 4.

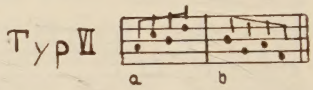


Er setzt sich gleichsam aus zwei kleineren Motiven — in vorliegendem Falle sind es zwei Sekunden — zusammen. Es ist das bei allen Formen dieser Gruppe der Fall. Bei dem gegenwärtigen kleinen Koloraturelement ist die Entwicklungsfähigkeit zu größeren Gebilden ziemlich gering. Rossini bringt nur zwei Verbindungsarten. Die Koloratur wird einerseits weitergeführt, indem das zweite Motiv eine Sekunde über oder unter dem Schlußton des ersten einsetzt. Selbst hier liegt noch insofern eine Beschränkung der Bewegungsfreiheit vor, indem Typ 4a nur die Möglichkeit, sich nach oben, und Typ 4b, sich nach der Tiefe zu entwickeln, zugestanden wird. Andererseits bringt Rossini eine Wiederholung dieser Figur auf den gleichen Tönen. Auf diese Weise entsteht eine Art Triller, der sich durch seine feste rhythmische Eingliederung vom echten Triller, der sich frei entwickelt und in seiner Schnelligkeit nach und nach steigert, unterscheidet.

In einer anderen Form sind die Urglieder des Motivs ebenfalls die beiden Sekundenschritte, jedoch wiederholt der zweite Teil nicht die Töne des ersten sondern rückt eine Sekunde, in seltenen Fällen auch eine Terz höher oder tiefer.

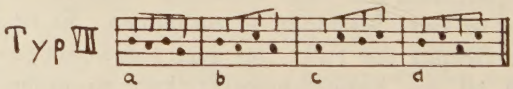


Gleichzeitig sei hier auch Typ 6 erwähnt, der genau behandelt und verwandt wird wie das zuletzt besprochene Motiv. Der Unterschied zwischen beiden liegt darin, daß es sich hier nicht um zwei Sekunden sondern zwei Terzen handelt, die sich um eine Tonstufe gegeneinander verschieben.



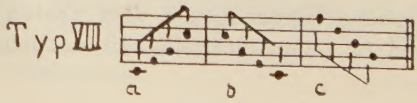
Typ 5 und 6 haben nur eine Möglichkeit der Reihenbildung, sie können sich nur in einer Richtung weiterbewegen, die sie als Eigenrichtung schon in sich tragen, und die einzelnen Quartolen können nur in der Art aneinandergesetzt werden, in der ihre Grundteilchen verbunden sind.

Die letzte Form dieser Kollektivgruppe ist wieder freier in ihrer Gestaltung und folglich auch freier in ihrer Entfaltung. Sie besteht aus einem Sekundenschritt und einer Terz. Schon in der Quartole selbst finden sich alle Varianten der Zusammensetzung dieser beiden Intervalle, natürlich stets unter der Bedingung: Steter Richtungswechsel nach jedem Ton.



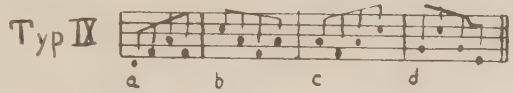
Bei Bildung längerer Passagen kommen alle schon früher bei Typ 2 beschriebenen Verbindungsarten der einzelnen Motive in Frage. Eine nochmalige Aufzählung erübrigt sich daher.

Die dritte Gruppe der Quartolen ist harmonischer Art, sie bringt Akkordbrechungen in allen Variationen. Zunächst sei der Dreiklang, von der Prim bis zur Oktave reichend, und der Septimenakkord erwähnt. Letzterer wird allerdings nur absteigend benutzt.



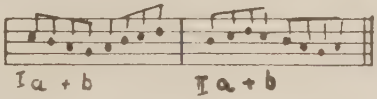
Nur selten wird dieser Typ zur Bildung einer größeren Form angewandt. Mit anderen Motiven verbunden, dient er als Auftakt einer ganzen Periode, oft auch als Beginn oder Abschluß einer größeren Koloratur. Sehr häufig wird Typ 8a genommen, um von einem tiefen Ton eine Verbindung zu einer hochliegenden Melodiephrase zu schaffen. 8b und 8c bilden oft den Schluß eines Melodie- oder Koloraturabschnittes.

Eine andere Quartolenform gibt eine Parallele zu Typus 2. Abermals handelt es sich um drei Töne, die in einer Richtung aufeinanderfolgen, und einen richtungändernden Ton, nur daß sich die Quartole jetzt nicht aus Sekundenschritten, sondern aus Dreiklangstönen zusammensetzt. Auch die vier Varianten sind dem Vorbild entsprechend vorhanden.

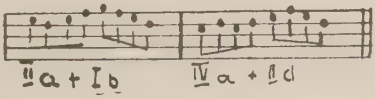


Größere Reihen entstehen, teils durch mehrmalige Wiederholung der Einzelform auf den gleichen Tönen, teils durch Weiterrücken der Quartole um ein Dreiklangsintervall, also Terz oder Quarte. Diese beiden Arten kommen am häufigsten vor, seltener ist das stufenweise Fortschreiten des Motivs.

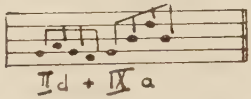
Bis jetzt ist im Zusammenhang mit der Beschreibung der Einzelformen nur von größeren Koloraturen gesprochen worden, die sich aus einem einzigen Element zusammenstellen ließen. Gewiß finden sich in der Praxis eine große Anzahl hierfür passender Beispiele; doch sind damit die Möglichkeiten der Quartole keineswegs erschöpft. So begegnet dem Leser der Partitur häufig eine Zusammenstellung zweier verschiedener Typen oder zweier Varianten eines Typus, die dann als eine Gruppe von acht Tönen sich periodisch wiederholt. Es seien die häufigsten Verschmelzungen aufgezählt. Folgendes Beispiel zeigt eine Verbindung von zwei Varianten des gleichen Motivs.



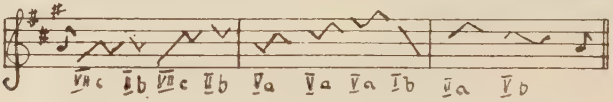
Noch öfter werden Formen, die nicht den gleichen Kern in sich tragen, zusammengefügt.



Auch die Verkettung einer diatonischen und einer Dreiklangsquartole ist nicht selten.

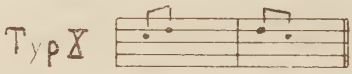


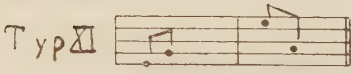
Außer dieser Periodenbildung mit Hilfe zweier Motive ist natürlich auch die freie Zusammenstellung aus den verschiedenen bisher besprochenen Formen möglich. In solchem Falle sind oft zwei, drei und noch mehr Einzelelemente zum Aufbau einer Koloraturphrase verwandt. Ein Beispiel aus vielen sei hier herausgegriffen.



Armida, Arie des Gernando, 1. Akt, Takt 39 ff.

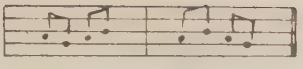
In enger Beziehung zu den Quartolen steht die Gruppe der Duolen, entsteht doch bei Zusammenkopplung zweier Duolenmotive oft eine der bekannten Quartolenformen. Die Zahl der Typen ist hier auf zwei beschränkt. Der eine zeigt die auf- und absteigende Sekunde, der andere den Sprung.





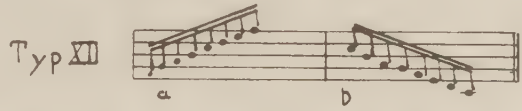
Die Bildung längerer Koloraturen kann auf mehrfache Art und Weise erfolgen. Zunächst sei Typ 10 näher daraufhin untersucht. Die einfachste Art, eine größere Kette entstehen zu lassen, ist das Aneinanderreihen der einzelnen Sekunden. Außerdem trifft man oft das stufenweise Fortschreiten des Motivs, wobei der neue Anfangston gleich dem Schlußton der ersten Duole ist. Auch die Motivfolge in Dreiklangsschritten wird in vielen Fällen von Rossini benutzt. Der Typ 11 kennt ebenfalls eine Fortbewegung sowohl in Stufen wie in Terzen.

Der periodische Zusammenschluß zweier Figuren betrifft nur die Sekundenduole. Die Periode kann aus zwei oder drei Gliedern bestehen, je nach dem Takt, in dem das betreffende Stück geschrieben ist. Die zweigliedrige Periode entspricht stets einem Quartolentyp.



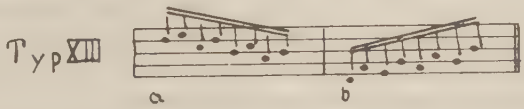
Durch den $^3/_4$-Takt wird manchmal die dreigliedrige Periode bedingt, deren Zusammensetzung ganz unregelmäßig sein kann, deren dritte Duole jedoch meistens der ersten entspricht.

Eine Erweiterung der Quartole ist die Folge von acht Tönen. In vielen Fällen lassen sich noch klar die beiden Viertongruppen, aus denen die Oktole besteht, als Quartolenformen indentifizieren. Sie sind aber so miteinander verschmolzen, daß sie unbedingt als ein Ganzes und nicht mehr als zwei Teile bezeichnet werden müssen. Sie können aus zwei Gründen nicht mit den zweigliedrigen Quartolenperioden verwechselt werden, einerseits beansprucht die Oktole nie mehr als einen Taktschlag, oft sogar nur eine halbe Takteinheit, andererseits wird sie stets auf eine einzige Silbe abgesungen. Die meisten Achttonreihen eignen sich wenig zur Kettenbildung. Hierzu gehört zunächst der achttönige Lauf.



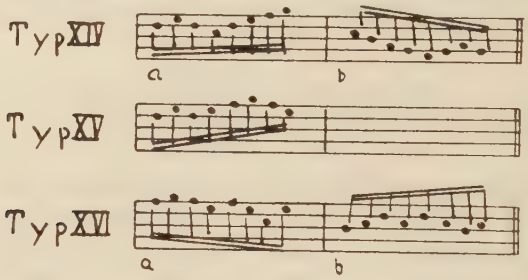
In den meisten Fällen steht er als Verbindungsglied zwischen zwei gehaltenen Tönen. Die fallende Form bildet auch oft den Abschluß einer Quartolenkoloratur, sodaß das plötzliche Abbrechen der Phrase auch noch durch eine Tempoverdoppelung unterstrichen wird.

Der zweite Typ der Oktole, der ebenfalls meist einzeln gebraucht ist, besteht entweder aus vier Sekunden- oder vier Terzenintervallen, die stufenweise weiterrücken. In Typ 13a kommen nur die Sekunden, in 13b nur die Terzen dem Hörer zum Bewußtsein, die verbindenden Intervalle werden nicht gehört, sie sind „tot".



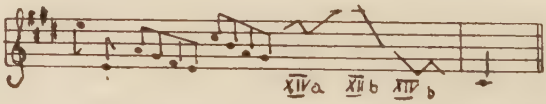
Die beiden bis jetzt erwähnten Formen verlaufen in einer Richtung, bei den noch folgenden ist das nicht mehr der Fall. Die Motive sind willkürlich zusammengesetzt, eine fest normierte Typenreihe läßt sich aus diesem Grund schlecht aufstellen, auch die Varianten einer Form sind unregelmäßiger. Dies ist erklärlich; denn bei einer Zusammen-

fassung von acht Tönen gibt es mehr Gruppierungsmöglichkeiten als bei zwei oder vier Tönen. Jedoch sollen an dieser Stelle wenigstens die am häufigsten vorkommenden Formen Erwähnung finden.



In allen drei Typen lassen sich noch deutlich die zugrunde liegenden Viertongruppen feststellen, so besteht Typ 14 aus Varianten der Quartolenformen 1 und 2; Typ 15 aus 4 und 2; Typ 16 enthält zwei Varianten des Quartolenmotivs 2. Die drei letzten Oktolenformen findet man schon eher zu längeren Reihen entwickelt. Auch in der Art der Kettenbildung zeigt sich eine gewisse Willkür. Die erste Wiederholung kann sich eng an die vorhergehende Oktole anschließen, z. B. in der Entfernung einer Sekunde, doch schon das nächste Mal setzt das neue Motiv auf einem ganz beliebigen Ton ein.

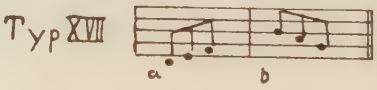
Ein Zusammenschluß von zwei Oktolenformen kommt nicht vor. Das Motiv ist an sich schon zu groß, eine Gruppe von sechzehn Tönen ließe sich schlecht mehrmals wiederholen, eher findet man Verbindungen verschiedener Achttontypen zu einer Koloratur. Als Beispiel diene eine Stelle aus Cenerentola.



II. Finale, Andante, Takt 19.

Neben der Quartole und den aus ihr entwickelten Formen der Duole und Oktole steht als weiteres Koloraturelement die Triole. Ihre Typen zerfallen in zwei große Gruppen, erstens die aus diatonischen Stufen bestehenden Varianten und zweitens die Formen, die sich aus Dreiklangsintervallen zusammensetzen.

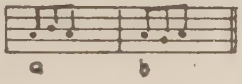
Zur ersten Gruppe rechnet zunächst die aus drei stufenweise aufeinanderfolgenden Tönen bestehende Triole.



Sie zeigt sich in allen möglichen Reihenbildungen. Die einfachste, aber nicht allzu häufige Art ist das Aneinandersetzen mehrerer Einzelmotive. In den meisten Fällen verwendet Rossini folgende Technik der Verkettung: Er greift mit Beginn der neuen Triole den Schlußton der vorhergehenden wieder auf. Neben diesen beiden Fortbildungsmöglichkeiten kommt noch das Weiterrücken des Motivs um eine Sekunde in Frage, sodaß die Anfangstöne der Einzelformen eine fortlaufende diatonische Reihe bilden. Diese Mittel zur Entwicklung einer größeren Koloratur sind bereits von der Besprechung der Quartole her bekannt. Jedoch findet man bei Triolenketten und besonders bei vorliegendem Typ noch eine besondere Technik; das einzelne Motiv wird mit einer Viertel-, manchmal auch Achtelnote verbunden — das hängt jeweilig vom Wert der Triole ab, und zwar entspricht der Wert des Einzeltones dem Gesamtwert der Triole —. Die Zusammenstellung kann verschiedener Art sein, die Triole kommt fast immer auf den leichten Taktteil zu stehen. Meist übernimmt sie die Rolle eines Auftaktes. Sie wirkt dann wie ein Hinschwingen zu dem Ziel, dem Einzelton, der sich unmittelbar auf der Triole aufbaut, deren Eigenrichtung fortsetzend. Noch eine andere Art der Verbindung der beiden Elemente verdient, erwähnt zu werden; die Triole greift in ihrem Anfangston den Einzelton nochmals auf. Diese kleinen Perioden werden bei Wiederholungen genau behandelt wie die einfachen Triolentypen.

Der zweite Typ dieser Gruppe umfaßt nur den Tonbereich einer Sekunde. Der zweite Ton des Motivs entfernt sich eine Stufe nach oben oder unten vom Ausgangston, jedoch der dritte Ton greift sofort wieder auf diesen zurück.

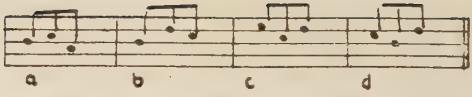
Typ XVIII



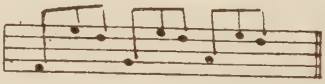
In solchem Falle kennt Rossini zwei Möglichkeiten zur Bildung größerer Formen, zunächst die Sequenzierung in Sekundenabständen, andererseits läßt er die einzelnen Motive auf den Tönen eines Dreiklangs ansetzen.

Ehe man zur Gruppe der Akkordtriolen übergehen kann, muß noch einer Form Erwähnung getan werden, die weder zur ersten noch zur zweiten Typengruppe gerechnet werden kann. Sie besteht in der Verbindung eines Sekundenschrittes mit einem Sprung, wobei als weiteres Charakteristikum gilt, daß nach dem Mittelton der Triole stets Richtungswechsel eintritt. Die Größe des Sprunges liegt nicht fest. Er kann eine Terz, Quarte oder Quinte sein, ja sogar sich bis zur Spannung einer Septime ausweiten.

Typ XVIII



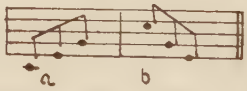
In dem angegebenen Beispiel ist zur besseren Übersicht nur die Terz angenommen. Die hier am häufigsten vorkommende Zusammenstellung der Einzelelemente ist die stete Wiederholung auf den gleichen Tönen. Doch kommt es manchmal auch vor, daß zwei Töne konstant bleiben, während der dritte wechselt. Angenommen, das Motiv besteht aus einem großen Sprung aufwärts, einer Septime z. B., und einer fallenden Sekunde, dann bleiben die beiden letzten Töne bestehen, der Anfangston aber rückt stufenweise höher, sodaß sich die Septime zur Sexte, Quinte, Quarte usw. verkleinert.



Außer solchen Wiederholungen kennt Rossini auch bei diesem Typ die Bildung einer steigenden oder fallenden Linie. Entweder stehen dabei die Anfangstöne der Motive im Sekundenverhältnis, oder die Triole beginnt eine Stufe über oder unter dem Schlußton der vorhergehenden; doch stets in der Weise, daß bei steigender Koloratur das zweite Motiv über dem ersten, bei fallender Koloratur unter dem ersten einsetzt.

Die Formen der Akkord- oder Dreiklangstriolen stellen die Gegenstücke zu den Typen der diatonischen Gruppe. Zunächst erscheinen wieder die drei in einer Richtung liegenden Töne, die dieses Mal nicht den Abstand einer Sekunde, sondern einer Terz oder Quarte aufweisen.

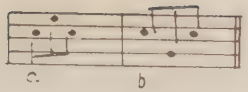
Typ XX



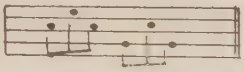
Zwei Möglichkeiten der Sequenzierung sind denkbar, das Motiv wird mehrmals nacheinander auf den gleichen Tönen gebracht oder die zweite Form um die Entfernung eines Dreiklangintervalles nach einer beliebigen Richtung verschoben. In den meisten Fällen aber dienen die Varianten des Typus 20 zur Einführung oder Verbindung größerer Koloraturabschnitte. Auch als Einzelformen inmitten einer ruhigen Melodieführung sind sie oft anzutreffen.

Die Parallele zu den Formen des Typus 18 hat man in nachstehenden Triolenmotiven.

Typ XX

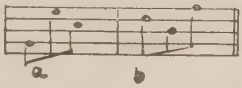


Der Mittelton entfernt sich um eine Terz oder Quarte in beliebiger Richtung vom Anfangs- oder Endton, die in einer Tonhöhe liegen. Nur auf eine einzige Art wird das Motiv öfters wiederholt; die zweite Triole baut sich auf dem Dreiklangston auf, der dem Grundton der Figur am nächsten liegt, und zwar bedingt ein Ausweichen des Mitteltones nach aufwärts das Einsetzen der neuen Triole auf dem tieferen Akkordton und umgekehrt.

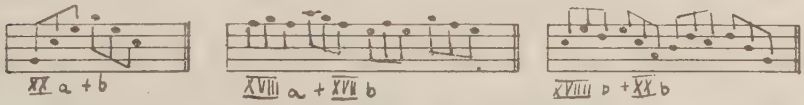


Dagegen kennt Rossini bei der dem Typ 19 entsprechenden Form nur die Möglichkeit der Wiederholung in gleichbleibendem Tonbereich. Auch hier sind die Kennzeichen Richtungsänderung und Verbindung eines großen und kleinen Tonschrittes. Der kleine Tonschritt ist hier eine Terz oder Quarte, der große kann die Quinte oder Sexte, seltener die Oktave sein.

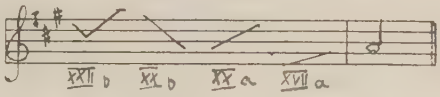
Typ XXI



Hiermit sind die Grundelemente der Triolen erschöpft. Es bleiben noch die Zusammensetzungen einzelner Typen zu kleinen Perioden zu erwähnen, wie man sie schon bei der Quartole gesehen hat. Oft sind zwei Varianten eines Typus verkettet, so besonders die des Typ 18 und 20. Die Stellung der beiden Glieder ist dabei verschieden. Selbstverständlich kann eine Variante der diatonischen Gruppe mit einer der akkordischen Gruppe in gleicher Weise sich verbinden wie zwei Formen einer Gruppe.



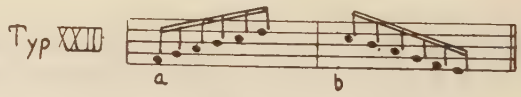
Das freie Aneinanderfügen der verschiedenen vorhandenen Formen ergibt noch eine dritte Art der Triolenkoloratur. Ein Beispiel wird das am besten erläutern.



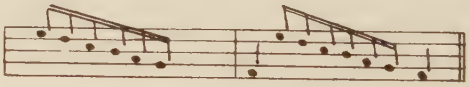
Armida: Arie des Gernando, I. Akt, Takt 52.

In engstem Zusammenhang mit der Triole steht der Aufbau der Sextole. So wie aus Zusammenstellungen von Viertongruppen die Oktole entsteht, sind in der Sextole zwei Triolen zu einer Einheit verschmolzen. Letztere ist aber bedeutend einheitlicher in Aufbau und Form, weist auch nicht so viele Varianten auf wie das Achttonmotiv. Es lassen sich hier mehrere feststehende Typen herauskristallisieren; doch kommen alle Formen in der Hauptsache einzeln vor. Sie sind in Koloraturen oder auch in einem ruhigen Melodiegang eingeschaltet. Das vorhandene Sextolenmaterial setzt sich in seinen Grundformen bis auf zwei Typen nur aus Sekundenschritten zusammen.

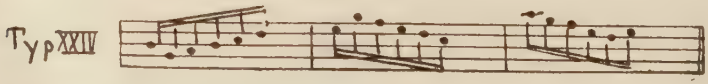
Auch hier ist die Ausgangsform die in einer Richtung verlaufende Tonreihe.



Neben der oben bereits genannten allgemeinen Anwendung dient sie vielfach als Auftakt einer Melodie oder eines Koloraturbogens. Gerade in dieser Form birgt die Sextole eine ungeheure Spannungskraft, sie reißt die Stimme gleichsam aufjubelnd hoch. Die Variation b dieses Typus sieht man manchmal auch mehrfach nacheinander gebracht, wobei es sich stets um eine notengetreue Wiederholung handelt. Hierbei können die Motive zeitlich eng aufeinander folgen, andererseits aber auch jedesmal durch einen Ton, der der jeweiligen Sextole als Abschluß dient, unterbrochen werden; die Koloraturform nimmt alsdann den leichten Taktteil ein.



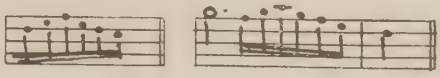
Große Ähnlichkeit zeigt eine Sextolenform, bei der fünf Töne einer gemeinsamen Richtung folgen, der sechste jedoch, Anfangs- oder Schlußton, sich von dieser Linie absondert. Handelt es sich dabei um den Ausgangston, so wird auch das Prinzip der stufenweisen Fortführung unterbrochen, der erste und zweite Ton stehen im Abstand einer Terz.



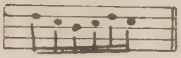
Ab und zu findet man in den Partituren Rossinis bei Verwendung der Variation a außer der strengen Wiederholungstechnik noch eine

Möglichkeit der Zusammenstellung. Die neue Sextole beginnt eine Sekunde über dem letzten Motiv.

Eine Sechstonreihe, die oft in Schlußwendungen gebraucht wird, ist Typ 25. Sie besteht aus zwei nach oben und drei nach unten gerichteten Sekundenschritten. Indem das Motiv zwischen Dominante und Tonika eingeschaltet wird, wirkt es fast wie eine kleine Cadenz.

Typ XXV 

Die am meisten angewandte Form aller Sextolen zeigt im Aufbau das Prinzip der Umspielung eines immer wiederkehrenden Haupttones.

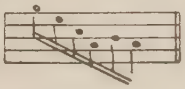
Typ XXVI 

Dieser Typ kennt keine Varianten. Er beginnt auf einer über dem Hauptton liegenden Sekunde, durchläuft diesen, berührt die untere Sekunde, kehrt nochmals zum Ausgangspunkt der Figur zurück, um dann auf dem Hauptton zu enden. Dabei kommt es zu den verschiedensten Arten der Kettenbildung. Wieder sind es die bereits bekannten Möglichkeiten der Motivreihung im Abstand von Sekunden- oder Dreiklangintervallen. Dann kennt der Komponist auch hier die Unterbrechung der Sextolenkette durch eingeschobene Einzeltöne. Oft wird dabei der Hauptton des Motivs noch einmal als Viertelnote dem Koloraturelement vorangestellt.

Zur Vervollständigung der ganzen Sextolengruppe seien noch die beiden Typen, die auf Akkordintervallen fußen, gezeigt. Es sind ebenfalls Einzelformen ohne Variationen. Typ 26 ist ein auf- und abwogendes Arpeggio, das besonders stark betont erscheint, wenn das Motiv öfters wiederholt wird.

Typ XXVII

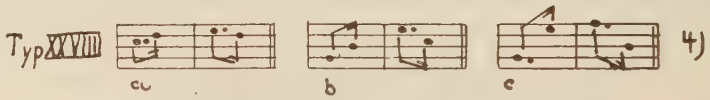
Ganz selten zeigt sich eine aus drei absteigenden Terzen und zwei Sekundenschritten bestehende Sextole.

Typ XXVIII 

Zu größeren Bildungen kommt es bei diesem Typ nicht, ebenso wenig zur Verkettung zweier Sextolen zu einer Periode. Der Grund liegt hier genau wie bei der Oktole in der Größe der Form.

Bei allen bis jetzt behandelten Koloraturelementen handelte es sich um Zusammenfassung einer beliebigen Anzahl Noten gleichen Zeitwertes. Dieser großen Kollektivgruppe schließt sich eine zweite, ebenso wichtige an, die Reihe der rhythmischen Formen. Letztere zerfallen nochmals in zwei Klassen. Einerseits kommen hier die Punktierungen, andererseits die Zusammenstellung mehrerer Töne von verschiedener rhythmischer Wertung in Frage.

Die einfachste Form der punktierten Rhythmen besteht aus einer punktierten Achtel- und einer Sechzehntelnote. Diese beiden können zueinander das Verhältnis einer Sekunde, einer Terz oder eines größeren Intervalles aufweisen.



Auch aus diesen kleinen rhythmischen Elementen können größere Koloraturen entwickelt werden. Die beiden Formen der Variation c sind meist alleinstehend anzutreffen, sie sind beliebte Auftaktmotive, während a und b häufig periodiziert auftreten. Die Unterglieder einer jeden Variation verbinden sich in beliebiger Reihenfolge und sind in Kettenbildungen einer Einheit gleichzustellen.

In ganz gleicher Art und Weise wie Typ 29 werden die Doppelpunktierungen angewandt. Allerdings weisen sie nur zwei Variationen auf, auch die Periodizierung fehlt. Im Ganzen ist der Gebrauch dieser Formen weit beschränkter als der der erstgenannten Rhythmen.

Eine neue Art des Aufbaues lassen die Varianten des Typus 31 erkennen. Die punktierte Achtelnote ist beibehalten, der Sechzehntelwert jedoch ist aufgeteilt in zwei Zweiunddreißigstelnoten. Es zeigen sich dann zwei Formen: in Variation a weisen die Motive nur Sekundenintervalle auf, in Variation b werden Dreiklangstöne berührt.

---

[4]) In den Beispielen sind keine realen Werte verzeichnet, es soll lediglich das rhythmische Verhältnis der einzelnen Töne untereinander bezeichnet sein.

Eine mehrfache Wiederholung des einzelnen Motives kommt nur für die ersten Formen in Betracht, meist geschieht es in der Art, daß aus den Anfangstönen eine Sekundenreihe gebildet wird. Oft ist auch die rhythmische Umkehrung des Typus 31 in den Partituren anzutreffen, aber immer nur in einer Variation, — eine italienische Manier, die unter dem Namen „lombardischer Geschmack" (s. Quantz) bekannt ist.[5]) —

Auch tonlich liegt eine feste Norm vor, stets handelt es sich um diese drei fallenden Stufen. Die Möglichkeiten der weiteren Entwicklung sind analog denen der entsprechenden Triolenfigur (S. 00).

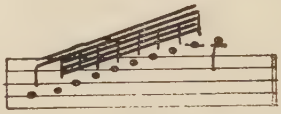
Hiermit sind die Formen der Punktierungen erschöpft. In der zweiten Gruppe rhythmischer Motive handelt es sich um Verbindungen verschiedener Zeitwerte zu einer Einheit. Rossinis Partituren zeigen die mannigfaltigsten Varianten dieser Gattung. Man findet dort Verbindungen einer Achtel- mit zwei Sechzehntelnoten oder einer Sechzehnteltriole.

In der tonlichen Zusammensetzung und in den Möglichkeiten einer Koloraturbildung entspricht Typ b den diatonischen Triolen- und Typ c den diatonischen Quartolenmotiven. Das rhythmische Element 33a erscheint sehr oft in Verbindung mit einer Quartole, in der sich beide Motive zu einem Lauf vereinigen. Die Verzögerung auf dem ersten Ton ist wie ein letztes Kraftsammeln, welches das nachfolgende schnelle Hochreißen oder Abfallen der Stimme umso wirkungsvoller gestaltet.

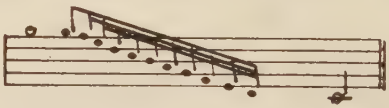
Es ist jedoch nicht immer gesagt, daß die geteilten Werte nur am Anfang oder Ende einer Figur stehen müssen. Auch der zweite Ton einer Quartole z. B. kann durch zwei oder drei Teilwerte ersetzt werden.

[5]) Vergl. Quantz: Versuch einer Anweisung, die Flöte trawersiere zu spielen 1752.

Ein weites Betätigungsfeld findet diese Technik, die Verschmelzung verschiedener Tonwerte, in den weitgespannten Kaskaden und Läufen, die stets auf einem länger gehaltenen Ton beginnen, um dann mit großer Schnelligkeit die übrige Tonreihe, oft ein bis zwei Oktaven, zu durcheilen.



So geschieht es auch oft, daß die Schnelligkeit sich allmählich steigert und erst auf dem dritten oder vierten Ton ihre volle Höhe erreicht, d. h. die rhythmischen Werte stufen sich langsam ab.



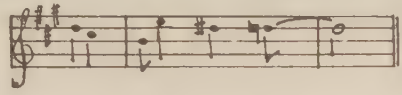
Interessant ist auch die Erscheinung, daß ein Lauf oder eine Tongruppe einem beliebig langdauernden Ton angehängt wird, wobei man erreicht, daß der Anfangston selbst über mehrere Takte ausgedehnt werden kann. Gehen kleinere Koloraturmotive solche Bindungen ein, so werden sie dadurch keineswegs in ihrer Wandlungs- und Entwicklungsfähigkeit gehindert. Sie werden bei Reihenbildung und Wiederholung genau verwandt wie das einfache Motiv.

Neben diesen vielfältigen Formen und Zusammensetzungen, die in Rossinis Koloraturarien möglich sind, finden sich auch Bildungen, die ganz selten, manche sogar nur einmal auftreten. So gibt es Koloraturphrasen, in denen ein Notenwert mehr Teilwerte bekommt als ihm zustehen. Man muß bemerken, daß es sich hierbei aber nicht um Kadenzen handelt, bei denen völlige Freiheit herrscht, sondern um rhythmisch fest in den Takt eingegliederte Gebilde. Welche Freiheiten sich Rossini in diesem Punkte erlaubt, wird durch Gegenüberstellung zweier Notenbeispiele am besten zu erkennen sein.

Im ersten Lauf kommen auf ein Achtel zehn Unterteilungen, während bei der zweiten Koloratur 36 Vierundsechzigstel-Noten auf den gleichen Wert zusammengedrängt sind.

[6]) Da es sich nun nicht mehr um allgemein gültige Typen handelt, werden bei allen folgenden Beispielen die richtigen Tonarten, Notenwerte und Takt angegeben.

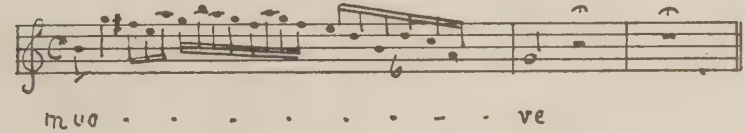
Eine andere seltene Erscheinung ist es, mehrere Noten auf einer Wortsilbe synkopiert zu singen. Nur an wenigen Stellen ist diese Technik angewandt, meist handelt es sich dabei um ein bis zwei Takte mit Viertelnoten, die synkopisch verschoben sind.



Die Partie der Cenerentola erhält im ersten Finale eine besondere Note durch die Einführung einer Großtriole. Unter diesem Namen ist eine Form zu verstehen, in der sich nicht drei einfache Achtel zu einer Takteinheit ergänzen, sondern drei Quartolen den Wert einer Viertelnote ergeben. Ein Gegenstück zu dieser Arie gibt Rossini in der Baßpartie der gleichen Oper, ebenfalls im ersten Finale. Diesmal verbinden sich drei Sechzehnteltriolen zu einer Haupttriole.

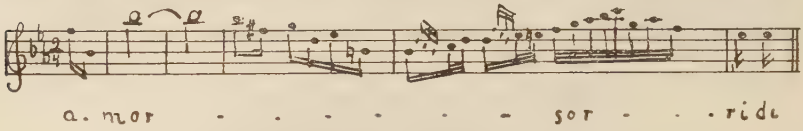
Übersieht man die Koloratur im Ganzen, so beobachtet man neben den Kettenbildungen eines Typus an vielen Stellen auch solche, in denen die Elemente verschiedener Typengruppen vollkommen organisch verbunden sind.

Sämtlich auf diesem Gebiet vorkommende Varianten zu besprechen oder auch nur zu erwähnen, ist unmöglich. Nur zwei Stellen, die besonders abwechslungsreiches Material enthalten, seien herausgegriffen, um einen Begriff davon zu geben, wie meisterhaft Rossini die Kunst beherrscht, die verschiedensten Elemente aneinander zufügen, ohne Brüche und Lücken entstehen zu lassen, sodaß eine Form aus der anderen zu erwachsen scheint. Als erstes Beispiel diene Takt 6 ff. der Arie Don Ramiros im II. Akt der Cenerentola.



Langsam beginnend und in der Triole die Schnelligkeit steigernd, schwingt sich die Melodie hoch, erreicht mit der Oktole ihren Höhepunkt und sinkt dann, indem auch die Schnelligkeit wieder nachläßt, zum Grundton herab.

In einem Duett der Oper Aureliano in Palmira dauert die Steigerung der Schnelligkeit sogar bis zum Ende der Koloratur an.



Duett der Introduktion, Zenobia-Arsace, Takt 48.

Nach einem kleinen Auftakt ruht die Melodie für die Dauer von zwei Takten auf dem zweigestrichenen b, fällt, indem die Töne allmählich schneller einander ablösen, eine Oktave herab, um sich dann noch einmal mit großer Kraft zum dreigestrichenen c hochzureißen. In diesen wenigen Takten weiß der Komponist allein fünf voneinander unabhängige Elemente zu verwenden.

Soweit können die vielseitigen Erscheinungen der Rossinischen Koloratur auf Grundtypen und deren Verkettungsmöglichkeiten vereinfacht werden.

A 1b) Triller-Cadenz.

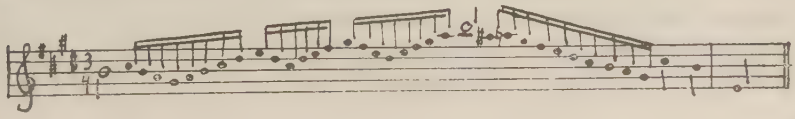
Außerhalb der Normierungen stehen noch die großen Gebiete des Vorschlags und der Cadenz. Der Vorschlag kennt drei Arten, die einfache, doppelte und dreifache Form. Alle drei können als einmalig eingeschobenes Motiv im Verlauf der Melodie auftreten. Die aus zwei oder drei Nötchen bestehenden Vorschläge werden einerseits angewandt, um einen größeren Tonschritt zu überbrücken und auszufüllen, andererseits sind sie auch oftmals zwischen zwei gleichen Tönen eingeschoben. Dadurch wird das leichte Staccato, das beim Singen gleicher Noten nie ganz vermieden werden kann, umgangen und durch eine weich abrundende Floskel ersetzt. Die Schlußbildungen verziert Rossini oft, indem er die letzte oder, wenn der Abschluß auf zwei gleichen Tönen gebracht wird, die vorletzte Note durch einen einfachen Vorschlag schmückt. Auch der besseren Verbindung zweier entfernt liegender Töne dient diese kleine Verzierung, dabei wird der erste Ton nochmals kurz angeschlagen und die Stimme gleitet mittels eines leichten Portamentos auf den zweiten Ton über. Aber die Vorschläge sind nicht nur auf ein vereinzeltes Vorkommen beschränkt, ganze Reihen, aus Duolen, Triolen oder Quartolen bestehend, werden bereichert, indem jedes Einzelmotiv einen einfachen Vorschlag erhält. Doch genügt zur Ausschmückung einer Kette einfacher Viertelnoten, wie sie manchmal in der Coda einer Arie vorkommt, die einfache Form schon nicht mehr, die Stimme berührt zunächst zwei oder drei Nebennoten, ehe sie endgültig den Ton festhält.

Ein wenig gehemmter in der Anwendung ist der Doppelschlag. In der Regel kommt er nur als Einzelfigur in Betracht und hier hat er seine bevorzugte Stellung innerhalb eines punktierten Terzmotivs. Dabei ist es nicht unbedingt nötig, daß die Verzierung einen der begrenzenden Töne umspielt. Dies kommt natürlich auch vor, in der Regel jedoch steht der Doppelschlag genau in der Mitte.

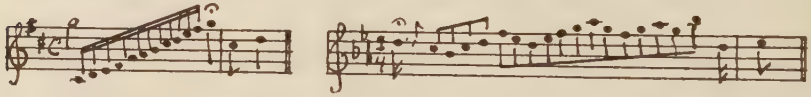
Es bleibt noch der Triller in seinen beiden Formen, der echte Triller mit Nachschlag und der Pralltriller. Der jeweilige Gebrauch eines der beiden Typen ist abhängig von der Stellung des Trillers im melodischen Ganzen. Kommt er mehrere Male aufeinander folgend vor, so kann meist nur der Pralltriller Anwendung finden, es sei denn, daß auf sehr großen Notenwerten, z. B. halben oder ganzen Noten, getrillert wird. Eine zweite Möglichkeit für den wiederholten Gebrauch des echten Trillers ist allenfalls noch in sehr langsamen Sätzen gegeben, sodaß trotz kleinerer Notenwerte noch genügend Zeit bleibt, einen Nachschlag auszuführen. Die Einzelstellung des echten Trillers ist ganz willkürlich, der Nachschlag, dessen Notenzahl beliebig wechselt, ist dabei fast immer verzeichnet.

Eine vollkommen in sich geschlossene Koloraturgattung stellen die Cadenzen dar. Als ihr Hauptcharakteristikum gilt, daß sie ganz außerhalb des Taktes steht. Meistens erscheint sie in Verbindung mit einer Fermate, durch welche Zeit und Raum für die Koloratur, deren zeitliche Ausdehnung und Tonanzahl ganz verschieden sein kann, gewonnen wird.

Bei weit auseinander liegenden Tönen dient die Cadenz als ausschmückendes Verbindungsglied, deren einfachste Art darin beruht, daß die zwischen den beiden Polen liegenden Töne durchlaufen werden. Jedoch kann diese Form einem Komponisten nur in den seltensten Fällen genügen, er wird versuchen, den einfachen Lauf durch Abweichen von der geraden Richtung interessanter zu gestalten. Dieses Bestreben ist in allen möglichen Varianten zum Ausdruck gebracht. Man löst den Lauf auf in Einzelformen, die aneinander gekettet sind oder, gesetzt den Fall, die strenge Linie soll beibehalten werden, man führt die Kaskade mehrere Töne über ihr Ziel hinaus und greift erst dann auf den Schlußton zurück. In folgendem Notenbeispiel sind beide Arten vereint gebraucht.



Da die Cadenz um ihrer selbst willen da ist, ist es nicht nötig, daß sie stets wie in dem eben beschriebenen Falle, einen Zweck zu erfüllen hat. Ihre Aufgabe ist es, einerseits der Stimme Gelegenheiten zu geben, die virtuose Geschmeidigkeit zur vollen Geltung zu bringen, andererseits einen Ruhepunkt zu schaffen, wo die thematische Bewegung aufhört. Darum werden Kaskaden und Figuren an den verschiedensten Stellen angebracht, so auch häufig bei Tonwiederholungen. Die Koloratur kann in diesem Falle mehrere Formen aufweisen. Erstens kann sie sich als Triller mit sehr ausladendem Nachspiel im Tonbereich der sie einschließenden Haupttöne bewegen. Daneben zeigen die Partituren oft Stellen, in denen die Stimme den ersten Ton ausklingen läßt, dann aber absetzt und, in der Tiefe beginnend, sich in schnellem Lauf wieder hinaufschwingt, oder auch umgekehrt, daß die Koloratur sich dem ersten Ton eng anschließt, sich nach einer Richtung hin ausdehnt und dann, plötzlich abbrechend, auf den Ausgangston zurückspringt.



Die dritte Möglichkeit, eine Cadenz einzuschieben, ist das Umspielen des Haupttones in weit geschwungenen Bögen.

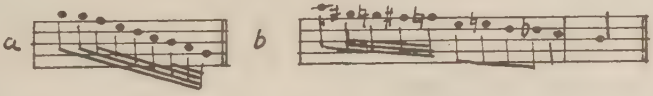
Der übrigen großen Zahl der Cadenzen lassen sich keine einigermaßen fest umrissene Schablone aufzwingen. Ihr Verlauf ist ganz frei und willkürlich, doch selten breitet sich eine größere Cadenz nur nach einer Richtung aus, meist handelt es sich um ein Auf- und Abwogen der Stimme, teils in Arpeggien, teils in diatonischen oder chromatischen Läufen. Auch die Reihen der kleinen Formen finden dabei häufige Berücksichtigung.

Es zeigt sich nun, daß Rossini in seinen ersten Opern bereits die gleichen Koloraturelemente verwendet wie in seinen letzten Werken. In den Gattungen der opera seria und opera buffa macht sich kein Unterschied bemerkbar, ebenso wenig in den einzelnen Stimmlagen, Tenor, Alt und Baß. Lediglich der Sopran zeichnet sich durch besondere Fülle der Verzierungen aus.

A 2a) Die Verteilung der Koloraturformen in langsamen und schnellen Sätzen.

Bei der Verteilung der im vorigen Kapitel aufgezählten und beschriebenen Koloraturformen auf langsame und schnelle Sätze lassen sich natürlich keine festen Normen aufstellen. Die einzelnen Formen wechseln vom Andante zum Allegro und umgekehrt. Jedoch sind gewisse Merkmale oder Grundregeln zu bemerken, denen Rossini stets folgt. Das Bild der langsamen Sätze, die bald als Adagio oder

Largo, bald als Andante oder Maestoso in Erscheinung treten, wird bestimmt durch den großen Reichtum an verschiedenartigen Koloraturelementen. Weiterhin kann die Einzelstellung einer Figur als bestimmend für das langsame Zeitmaß hervorgehoben werden. In dieser Beziehung ergeben sich zahlreiche Variationen. Bald trifft man alleinstehende Triolen oder Quartolen, oft in enger Gemeinschaft mit einer abschließenden Viertelnote, bald einzelstehende und durch Pausen aus dem großen Verlauf der Melodie hervorgehobene ausgedehnte Passagen und Läufe, und dann wieder nur ein kleines punktiertes Motiv. Reihenbildungen einzelner Formen, wie Quartole, Duole oder Triole sind selbstverständlich nicht ausgeschlossen; doch beschränken sie sich dann meist auf die Ausdehnung von einem oder anderthalbem Takt. Schon eher sind Ketten großer Figuren, Tongruppen von sechs oder acht Tönen anzutreffen, die in sehr kleinen Notenwerten, Zweiunddreißigstel oder sogar Vierundsechzigstel, aufgezeichnet sind. Die häufig vorkommenden Passagen verlaufen nicht gleichmäßig, an vielen Stellen findet man eine Steigerung[a]) der Schnelligkeit, seltener eine Verminderung[b]).



Entwickelt sich aber ein Lauf in gleichmäßigen Notenwerten, so drängt Rossini vielfach eine weit größere Anzahl Noten in einem Takt oder auf einer Takteinheit zusammen, als die metrische Aufteilung verlangt. Eingeleitet werden solche Koloraturen meist durch eine Bindung, eine Fermate oder eine lang-dauernde Note. Darin schon beweist Rossini seine Vorliebe für Kontrastbildungen, denen man in diesen Sätzen immer und überall begegnet. Die verschiedenartigsten Elemente sind unmittelbar nebeneinander gestellt, eine Achteltriole kann sich mit einer Zweiunddreißigstel-Oktole verbinden, punktierte Figuren in allen nur möglichen Varianten mit Motiven, in denen verschiedene Zeitwerte zu einem Ganzen verschmelzen; Duolen und Triolen wechseln. Eingestreute Pausen und Fermaten, die plötzlich rasende Fiorituren unterbrechen, vervollständigen noch das bunte Bild. Naturgemäß sind auch die verschiedenen Verzierungsarten ein Vorrecht des langsamen Satzes, bietet sich doch hier infolge des langsamen Zeitmaßes am ehesten Gelegenheit und Zeit, ausschmückende Nebentöne einzuflechten. Auch die Cadenzen, die teils nur aus wenigen Noten bestehend zwischen Viertel- oder Achtelnoten innerhalb der Melodie auftauchen, teils als große Schlußcadenzen an den Melodieeinschnitten den Takt sprengen, spielen hier eine bestimmende Rolle.

Im Gegensatz zu dieser Buntheit und diesem Formenreichtum der langsamen Stücke wird das Aussehen des Allegros durch eine gewisse Gleichförmigkeit bestimmt. Der den Charakter des Andante bestimmenden Einzelform steht das Prinzip der großen Reihe gleicher Formen entgegen. Die am meisten auftretenden Koloraturtypen sind Achtelduolen, Achtel- und Sechzehnteltriolen und Quartolen. Dazu kommen noch die einfachen Punktierungen. Besonders liebt es Rossini, eine Sechzehntel-Quartolenreihe mit einer Achtelnote einzuleiten. Größere Formen oder Motive, die verschiedenartige Notenwerte enthalten, sind selten. Rhythmische Feinheit und Vielheit lassen sich im schnellen Zeitmaß schwer genau und scharf ausführen.

Neben diesen allgemeinen Merkmalen des Allegro stehen in der zweiten italienischen Periode, die mit der Elisabetta beginnt, noch einige andere charakteristische Formen. Die große Schlußcadenz findet nun auch im schnellen Satz Verwendung. Überhaupt macht sich eine größere Freiheit in der Verbindung verschiedener Typen bemerkbar, die allerdings niemals die des langsamen Satzes auch nur annähernd erreicht.

Eine vermittelnde Stellung zwischen Andante und Allegro nehmen Moderato und Allegretto ein. Sie zeigen die Merkmale beider Satztempi miteinander verbunden, bald mehr zu dieser, bald mehr zu jener Richtung hinneigend.

A 2b) Die Verwendung der Koloratur in der Gesangsform.

Um auf die Verwendung der Koloratur in den einzelnen Gesangsformen näher eingehen zu können, muß zuerst einmal die Rossinische Form an sich betrachtet werden. Es herrscht eine gewisse Gleichförmigkeit der Faktur in den Arien, Duetten und Ensembles, „wie wenn er nur einen einzigen Rahmen zu seinen verschiedenen Bildern hätte, wie wenn er nur eine Mühle hätte, in die er seine Ideen wirft, die im Verlassen alle ein und dieselbe Form darstellen“[7]). Auf diese Art wurde die Form zur Formel, und obwohl Rossini das selbst empfunden hatte, wagte er nicht, dem Publikumsgeschmack entgegenzutreten und Neuerungen einzuführen[8]).

Die Rossinische Arie, die sowohl rein solistisch wie auch in Begleitung des Chors vorkommt, beschränkt sich nur in den seltensten Fällen auf einen Satz. Meist tritt sie als Verbindung eines Andante

[7]) Ortique: De la guerre des Dilettants où de la Rèvolution par Rossini. Paris 1829. Seite 10.

[8]) Dauriac: Rossini, Paris 1905, S. 14: Hier spielte noch ein anderer Grund mit. „Rossini hatte drei Lebensunterhalte zu verdienen, und gibt sich daher mit dem zufrieden, was er findet, und gewöhnt sich an schnelle Arbeit.“ Diese war nötig, denn ein Komponist wurde schlecht bezahlt: „Wenn der Komponist 50 Dukaten bekam, so erhielt der Sänger 1000.“ Hiller: Aus dem Tonleben unserer Zeit, II, S. 22.

und Allegro auf, verschiedentlich gesellt sich auch noch ein dritter Satz, fast immer ein Allegro, hinzu. Letzteres ist vielfach syllabisch, und ein einigermaßen fest umrissenes Formschema läßt sich nicht aufstellen. Der Träger der eigentlichen Rossinischen Arienform ist der Schlußsatz, das Allegro. Es ist nochmals untergeteilt, in einen ersten kurzen und formlosen Teil und einen zweiten größeren, den Hauptteil. Dieser trägt das Schema: Thema — Überleitung — Reprise — Coda. Radiciotti betrachtet den ersten Teil völlig isoliert und nennt das Folgende Cabaletta (d. bed. Cavatinetta — kleine Arie), weil der typische in sich geschlossene Mittelteil fehlt.

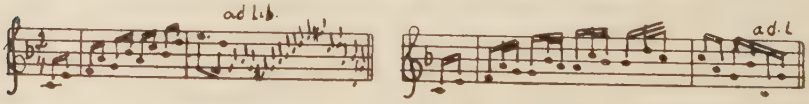
In dem ersten Teil, der in manchen Stücken ganz fehlt, oder auch durch einen kleinen besonderen Satz, ein Allegretto, Allegro oder Andante ersetzt werden kann, erfährt die Figuration nur eine bedingte Berücksichtigung. Oft wird nur ein Frage- und Antwortspiel von Solist und Chor geboten. Findet man an dieser Stelle wirklich einmal ein kleines figuriertes Solo, so lassen sich allenfalls ganz regellose Wiederholungen einzelner kleiner Melodieabschnitte feststellen. Bezeichnend ist dabei, daß diese Wiederholungen stets notengetreu sind. Es bildet schon eine große Ausnahme, wenn in der Arie des Calbo (Maometto II) einmal ein Takt beim zweiten Auftreten ein wenig variiert wird.

Den Hauptanteil an der Koloratur in der Arienform hat das Thema des zweiten Teils. Charakteristisch für den formalen Aufbau dieses Themas ist die Symmetrie. Radiciotti[9]) bezeichnet sie: „die sogenannte Quadratur der musikalischen Periode. Während die Komponisten, die dem Pesaresen vorangingen, in ihren Motiven Phrasen von irgendeiner Taktzahl, gleich oder ungleich, angenommen hatten, nimmt er den Gebrauch an, für jede Periode zwei Phrasen von vier Takten zu zeichnen, jedesmal in zwei Takte zerschnitten. Wenn der Periode eine oder mehr vollständige Phrasen zugeführt wurden, waren auch sie in gleicher Art geregelt. Diese rhythmische Regelmäßigkeit gibt auch dem Motiv einen besonderen Reiz und erlaubt dem Hörer, es sofort zu verstehen." Der Reichtum der Koloratur und deren Aufteilung innerhalb dieser Periodizität ist von Fall zu Fall verschieden. Es gibt Arien, deren Thema sich nur aus Passagen und Melismen zusammensetzt, und andere, deren kantable Melodie nur durch einige kleinere Figurationen verbrämt ist. Verschiedene der zwei-, auch wohl manchmal viertaktigen Perioden sind notengetreu wiederholt, während der Text weiterläuft. Hier wie auch später in

[9]) Radiciotti: Rossini, Tivoli 1929, Bd. III, S. 10.

der Reprise muß die völlig notengetreue Wiederholung der Vorbilder hervorgehoben werden. Bei der sonst reichen schöpferischen Erfindung Rossinis muß diese Tatsache Erstaunen erregen. Die Reprise wird vielfach vom Chor unterstützt und begleitet, im Gegensatz zum Thema, das stets, handle es sich um eine Arie mit oder ohne Chor, ein reines Solo ist. Die Überleitung und Verbindung von Thema und Reprise ist ein Gegenstück zu dem ersten Arienabschnitt, ja verschiedentlich wird derselbe sogar direkt als Überleitungsteil benutzt. Auch hier herrscht das syllabische Element. In Ausnahmefällen und dann nur in Arien ohne Chorbegleitung kann auch einmal eine Koloratur, messa voce oder Fermate die Überleitung bilden. Die Behandlung der Coda ist ganz unterschiedlich, sie kann syllabisch oder figuriert, mit oder ohne Chor, mit oder ohne Wiederholung auftreten. Feste Regeln lassen sich hier nicht aufstellen.

Eine besondere Achtung gebührt in der zweisätzigen Rossinischen Arie dem Andante, das dem Allegro vorangestellt ist; in ihm spielt die Koloratur stets eine bestimmende Rolle. Drei Formen dieses langsamen Satzes sind möglich. Am häufigsten trägt er den Charakter der Improvisation. In solchem Falle findet man nur kleine Wiederholungen von der Länge eines oder zweier Takte, bei welchem allerdings ein Unterschied besteht, ob es sich dabei um eine einfache Melodie oder eine Koloratur handelt; denn während erstere transponiert werden kann, kommt für die Koloratur wieder nur die genaue Reprise in Betracht. Eine zweite und dritte Möglichkeit für den formalen Aufbau des Andante bot sich Rossini zunächst wieder in der Arienform und daneben in der Rondoform[10]), die allerdings am seltensten zu finden ist. Auch hier sind die Soli die Träger der Koloratur, und die Überleitungen bestehen als Kontrastbildungen in Ausrufen und schneller syllabischer Rede. Infolge der dreifachen Wiederkehr des gleichen Themas, hält Rossini nicht so streng an der Urform fest, sondern läßt schon eher eine Variante oder Überspitzung einer Koloratur auftreten.

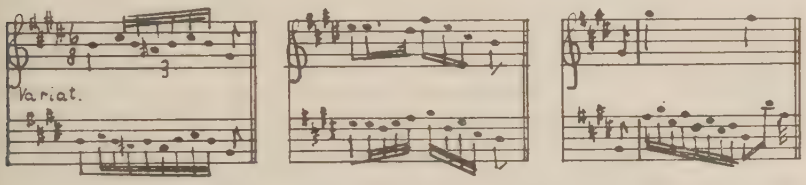


Ebenso häufig wie die Arie findet man in den Opern Rossinis eine andere solistische Gesangsform, die Cavatine. Der die Form bestimmende Teil ist diesmal das Andante, das im Wesentlichen mit

[10]) An sich ist das Vorkommen eines Rondo als langsamer Satz eine Merkwürdigkeit. Im Allegro aber verwendet Rossini diese Form überhaupt nicht, was er dort als Rondo bezeichnet, ist eine gewöhnliche Arie (s. Rondo der Isabella, l'Italiana, II. Akt). Auch als Andante ist mir das Rondo nur einmal begegnet (Arie des Gouverneurs, Comte Ory).

dem eben beschriebenen langsamen Satz der Arie übereinstimmt. Dieser Satz ist in vielen Fällen noch mit einem Allegro verbunden, das fast immer reiches Passagen- und Figurenwerk birgt. Der formale Aufbau desselben gestattet mehrere Möglichkeiten, er kann freie Improvisation oder gelockerte Arienform sein, ist aber im Großen und Ganzen dem des Andante analog.

Eine Rossinische Cavatine, die des Uberto im II. Akt der Donna del Lago, muß besonders erwähnt werden. Die Form bietet nichts Neues, aber die Art der Reprise — es handelt sich um ein Andante in Arienform — bildet eine seltene Ausnahme; Rossini schreibt eine vollständige Variation des Themas. Grundlegendes Prinzip für diese Veränderung ist die Vergrößerung der ursprünglichen einzelnen Form, die Art, wie dies geschieht, ist verschieden. Einmal wiederholt er nur ein paar Töne und gewinnt so aus einer Sextole eine Achttongruppe, ein anderes Mal füllt er Terzenschritte stufenweise aus, oder er löst eine längere Note, z. B. ein punktiertes Viertel, in eine Koloraturfigur auf.



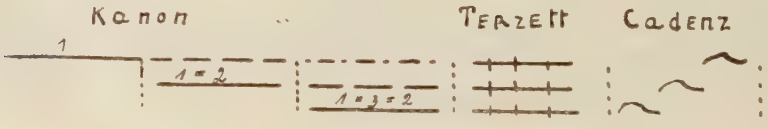
„Die Form der Duette und Terzette, die Rossini in den Opern für das italienische Publikum schrieb, ist fast die gleiche, die der Meister von seinen Vorgängern geerbt hatte[11]). Der Hauptsatz des Duettes, das letzte Allegro, basiert wieder auf der Arienform, die natürlich im Hinblick auf die beiden gleichwertig zu behandelnden Stimmen mehr ausgedehnt und erweitert ist. Der erste Teil des Duettes ist wie der der Arie meist ohne jede Form und ohne Koloratur. Frage und Antwort der beiden Partner oder einzelne Ausrufe bilden das Material, aus dem Rossini seinen ersten Teil formt. Nur in vereinzelten Fällen findet sich, wenn auch keine Form, so doch eine gewisse Symmetrie im Verlauf eines solchen Satzes. Die erste Stimme singt ein kleines, schwach figuriertes Solo, das von der anderen Stimme wiederholt wird. Erst dann folgt ein syllabisches, freies Duettieren. Das Thema des zweiten Teiles ist wieder der Hauptsammelpunkt des Figurenwerkes. Die Struktur dieses Abschnittes zeigt entweder ein Solo der einen Stimme, während die andere kleine Zwischenrufe einschaltet, oder die aufeinander folgenden Soli beider Stimmen, wobei das zweite Solo meist die

[11]) Radiciotti: Rossini, Bd. III, S. 85.

Wiederholung des ersten darstellt. Überleitung und Reprise sin denen der Arie im Aufbau und Verwendung der Koloratur gleich Jedoch kann es vorkommen, daß diese beiden Teile ganz fehlen un an deren Stelle das Thema weiter ausgebaut wird. Es kann ei Kanon beider Stimmen im Abstand eines Taktes oder ein Duettieren in welchem die Stimmen taktweise mit der Koloratur wechseln folgen. Die Coda eines Duettes zeigt nur in den wenigsten Fälle Koloratur.

Auch das Rossinische Duett setzt sich sehr oft aus mehreren Sätzen zusammen, am meisten bevorzugt es die Dreisätzigkeit, bei der sich folgende Varianten ergeben: schnell—langsam—schnell und langsam—schnell—schnell. In den langsamen Sätzen, die keine ausgesprochene Form aufweisen, singt meist jede Stimme ihre eigene Koloratur, oder die zweite Stimme wiederholt das Solo der ersten. Daran anschließend folgt entweder ein Duettieren in Terzen mit oder ohne Koloratur, das zuweilen auch in einer Kadenz seinen Abschluß findet oder in syllabischer Rede und Antwort. Das Allegro erscheint als Zwischensatz ohne Koloratur, steht es dagegen an erster Stelle, so zeigt es den gleichen Aufbau wie das eben erläuterte Andante. Bei der Reprise des Solos durch die zweite Stimme kommt es dann wohl auch vereinzelt vor, daß die Fioritur nicht notengetreu sondern überspitzt oder vergrößert wiederkehrt.

In den Terzetten bietet Rossini die mannigfaltigsten Zusammenstellungen. Es kommt vor, daß bis zu sieben Sätze zu einem Ganzen zusammengeschlossen werden. (Gran Terzetto Maometto II.) Als fester umrissene Formen findet man nur zwei Typen, die Arienform und den dreistimmigen Kanon. Alle anderen Satzgebilde sind frei und wechselnd in der Verknüpfung der drei Stimmen, auch die Verwendung der Koloratur ist willkürlich. Die Arienform bietet nichts Neues mehr. Der Kanon wird ebenfalls von einem kurzen syllabischen Sätzchen eingeleitet, aber im Gegensatz zur Arienform steht er immer am Anfang eines Terzettes. Der Träger der Koloratur ist das Thema, das nacheinander in jeder Stimme erscheint. Der Unterschied zur Arie besteht darin, daß die erste Stimme nicht bei der Wiederholung des Solos schweigt sondern ihren Weg fortsetzt, indem sie die Koloraturen einschränkt, sodaß dem Solo immer die führende Rolle vorbehalten ist. Anschließend folgt als Coda ein meist koloraturfreies Terzett, und mit einer großen Cadenz klingt der Kanon aus.



A 3) Formen für bestimmte Sänger.

Bei einem Vergleich verschiedener Koloraturpartien lassen sich bestimmte Koloraturformen feststellen, die an bestimmte Sänger gebunden sind; denn Rossini paßte, wie es allgemein Sitte war, die Hauptrolle den Stimmitteln der Sänger und Sängerinnen an, die er genau kannte und prüfte, oft sogar selbst gebildet hatte. So ist es nur natürlich, daß er die Lage einer Partie, die darin verwandten Formen und Figuren der individuellen Veranlagung einer Stimme gemäß wählte. Er ging darin sogar so weit, daß er einst die Arie der Seconda Donna in Ciro di Babilonia nur auf einem einzigen Ton, dem eingestrichenen b, schrieb[12]). Am meisten tritt diese Beeinflussung des Komponisten in den Partien der Angelica Colbran zu Tage. Die verschiedensten zeitlichen Berichte über ihre Stimme und Kunst rühmen vor allem die große Bravourtechnik, ihren Triller, ihr schönes Portamento und ihre reine Intonation[13]), Dinge, denen Rossini in weitestem Maße Rechnung trägt. Eine besondere Rolle spielen die chromatischen Läufe, die in den verschiedensten Verbindungen auftreten. In den meisten Fällen durcheilt die Stimme zunächst eine große aufstrebende chromatische Leiter, — sehr oft zwei Oktaven — um dann nach einer kurzen messa voce nochmals den gleichen Weg abwärts bis zum Ausgangspunkt zurückzulegen. Weiterhin kommen Stellen vor, in denen nur ein Lauf auf- oder abwärts chromatische Stufen zeigt, der andere dagegen die diatonische Leiter. Neben diesen beiden chromatischen Hauptformen stehen die zahlreich in der übrigen Koloratur verstreuten kleinen chromatischen Gänge. Auch kann es vorkommen, daß eine Passage, die diatonisch beginnt, schließlich zum chromatischen Lauf wird.

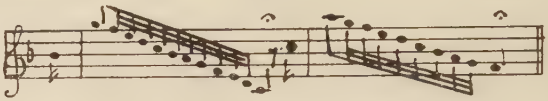
Ein weiteres Charakteristikum der Koloraturen für Angelika Colbran ist das schnelle Überwinden großer Höhenunterschiede.

---

[12]) Hiller: Aus dem Tonleben unserer Zeit, Bd. II, Seite 41: Zu einer Oper, Ciro in Babilonia hatte ich (Rossini) eine schauderhafte Seconda Donna. Ihre Stimme war unter aller Würde. Nach der sorgfältigsten Prüfung fand ich, daß sie einen einzigen Ton besaß, das b der eingestrichenen Oktave, welcher nicht übel klang. Ich schrieb daher eine Arie, in welcher sie keinen anderen Ton als diesen zu singen hatte, legte alles ins Orchester, und da das Stück gefiel und applaudiert wurde, so war meine eintönige Sängerin überglücklich über ihren Erfolg.

[13]) Azevedo: Rossini, sa vie et ses oeuvres, Paris 1864: „Ihre Virtuosität war bewundernswert, im Triller kannte sie nur einen Rivalen, ihren Meister Crescentini." Carpani; Le Rossiniane ossia lettere musice teatrali. Padova 1824, Seite 158: „Die Signora Rossini-Colbran hat nicht den Schwung der Kräfte, aber ein schönes Portamento, vollendete Intonation und reinste Schule. Jeder ihrer Töne ist deutlich, jede Verzierung, jedes Gruppetto, jeder Triller. Als Sängerin ersten Ranges zeigte sie den Flug von fast zwei Oktaven durch reine Halbtöne und die anderen erwählten Kunstfertigkeiten ihrer Stimme."

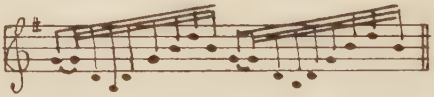
Die einfachste Form ist in diesem Falle der Lauf, der sich nach beiden Richtungen hin erstrecken kann. Oft findet man ihn ohne jede Verbindung mehrmals nacheinander gebracht.



Werden die Läufe in kleine Figuren aufgeteilt, so zeigt sich trotzdem immer das Bestreben, möglichst schnell eine große Strecke, im Durchschnitt anderthalb bis zwei Oktaven, zu durchrasen. Trotz der Auflockerung der einfachen Tonleiter besteht immer das Bild einer steilen fallenden oder steigenden Linie. Ein stufenweises Fortrücken ist höchstens bei ganz kleinen Motiven, Duolen oder Triolen, anzutreffen.

Erstrebt Rossini schon bei Triolen oft auch ein Fortschreiten der Koloraturelemente in Terzen, so kann man es bei Quartolengängen schon fast als Regel betrachten. Andernfalls verbindet er verschiedene Quartolenfiguren, um auf diese Art ein schnelleres Steigen oder Fallen zu ermöglichen.

Die Vorliebe für weitausladende Figuren beweisen einerseits das akkordische Auf- und Abschwingen vieler Kadenzen, andererseits das mehrfache Wiederholen großer akkordischer Motive.



Auffallend ist die isolierte Stellung einer solchen Figur. Unwillkürlich taucht das Bild einer Kugel auf, die in eine Kreisbahn geschleudert wird, diese durchläuft, an ihren Ausgangspunkt zurückkehrt, um nach einer kurzen Ruhe, von einem neuen Impuls getrieben, nochmals den gleichen Weg zurückzulegen.

Es bleibt noch die große Zahl der Vorschläge und Triller, die teils dem Koloraturmotiv zugesellt sind, teils selbständig in Reihenbildung auftreten.

Alle hier angeführten Merkmale lassen erkennen, daß die Stimme der Colbran wirklich eine außerordentliche Ausdehnung und gleichmäßige Ausbildung besessen haben muß. Eine langdauernde messa voce findet man allerdings nie, selbst die Ruhepunkte vor einer Kadenz, einer großen Koloratur oder zwischen zwei ausgedehnten Passagen sind selten länger als eine Viertelnote. Niemals aber dehnen sie sich über mehrere Takte aus. Das Notenbild dieser Koloraturen zeigt in der Hauptsache scharfe Linien und Knicke, steigende oder fallende Parallelen.

In den Solostellen der Duette und Ensembles lassen sich die gleichen Charakteristika nachweisen, in mehrstimmigen Sätzen sind sie allerdings abgeschwächt.

Interessant ist ein Vergleich mit der Fioritur in den Partien der Sängerin Pisaroni[14]), da beide Sängerinnen in der Uraufführung der Donna del Lago mitwirkten. Die Pisaroni hat mit der Colbran die großen Linien gemeinsam, die weitgespannten Koloratur- und Melodiebögen. Jedoch bleiben die Fiorituren und Passagen stets auf die Mittellage der Stimme beschränkt. Bevorzugt werden die kleineren Koloraturformen wie Triole und Quartole, die sich dann allerdings zu großen einheitlichen Reihenbildungen zusammenschließen. Der Unterschied zur Koloratur Angelika Colbrans besteht nun hauptsächlich darin, daß die Reihen nicht das starke Streben auf- oder abwärts zeigen sondern langsam, meist stufenweise sich in einer Richtung fortbewegen. Die weichen Wellenlinien dieser Koloratur stehen im Gegensatz zu den scharfen, plötzlich einsetzenden Passagen der Colbran.

La Giorgi-Righetti[15]) wird von den Zeitgenossen besonders wegen der großen Ausdehnung ihrer Stimme gerühmt, welche Rossini voll und ganz ausnützt. Die Gänge von der Tiefe zur extremen Höhe sind aber nicht plötzlich auftretend sondern organisch aus dem Gesamtverlauf der Koloratur entwickelt. Bei Arpeggien findet man nicht das Nebeneinander mehrerer einzelner Figuren wie bei der Colbran. Alles ist weiches und dauerndes Schwingen, ist organische Verbindung der Einzelteile.

---

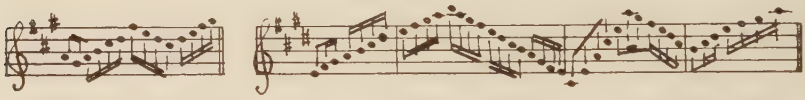
[14]) La Pisaroni sang in Ermione, Ricciardo e Zoraide und in Donna del Lago. Weitere Biographische Notizen der einzelnen Sänger und Sängerinnen zu geben, ist nicht Aufgabe dieser Arbeit. Auch findet man Lebensbeschreibungen in der Rossinibiographie Radiciottis und in den Werken der Zeitgenossen Rossinis.

[15]) La Giorgi-Righetti sang die Cenerentola und die Rosina im Barbier.

Schnelle Läufe tauchen nicht blitzartig auf, um ebenso schnell und plötzlich wieder abzubrechen, sondern enden mit einer abrundenden Floskel. Man könnte sagen, die Koloraturen der Colbran tragen männliche, die der Giorgi-Righetti weibliche Endungen.

Die Chromatik fehlt in diesen Koloraturen ganz, ebenso in denen der Pisaroni und Manfredini[16]).

Das Hauptcharakteristikum der Koloraturen, die für la Manfredini geschrieben wurden, liegt in der Gleichheit der Notenwerte. Selbst im langsamen Satz, sonst der Tummelplatz des verschiedenartigsten Figurenwerks[17]), bringt Rossini möglichst große Strecken gleichmäßiger Sechzehntelquartolen. Dazu kommt noch ein auffallender dauernder Richtungswechsel der Figuren.

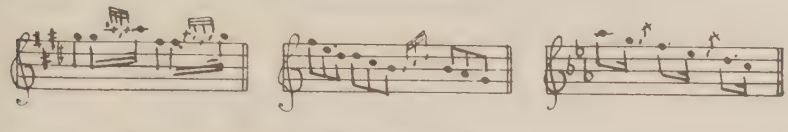


In den Partien seiner letzten Interpretin, la Cinti-Damoreau[18]), hat Rossini keine ausgesprochenen Formen mehr bevorzugt. Das Bild dieser Koloratur wird bestimmt durch einzelne kleine Figuren, die willkürlich in der Kantilene verstreut liegen. Die großen Kaskaden, das blitzartige Aufzucken eines Melismas, große Figuren, das alles fehlt. Die Bewegungslinie der Fioritur ist ausgeglichen, abgerundet und ziemlich auf die Mittellage vom eingestrichenen e bis zweigestrichenen g beschränkt. Die höheren und tieferen Töne sind vereinzelt, sind einem Lauf oder einer Cadenz vorbehalten.

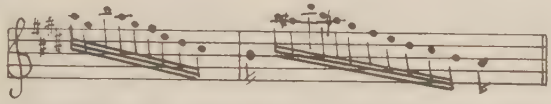
Unter den Tenorpartien der Rossinischen Oper kommen vor allem die Tenöre Garcia, Davide und Nozzari für einen Vergleich in Frage. Die größte Individualität zeigen die Koloraturen Davides[19]), an denen vor allem die hohe Lage auffällt. Das zweigestrichene h und dreigestrichene c, cis sind keine Seltenheit, und

[16]) La Manfredini sang in Ciro di Babilonia, Tankred und Sigismondo.
[17]) siehe Kapitel A 2a.
[18]) La Cinti-Damoreau sang Siège de Corinth, Moise, Comte Ory, Tell.
[19]) Davide sang Turco in Italia, Otello, Ricciardo e Zoraide, Donna del Lago, Zelmira.

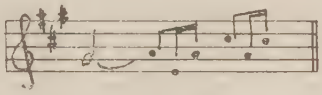
sogar das dreigestrichene d und e kommen vereinzelt vor[20]). Außerdem hat Rossini der außerordentlichen Geschmeidigkeit und Beweglichkeit der Stimme Davides Rechnung getragen in den häufig eingefügten Vorschlägen und Doppelschlägen.



Dazu kommen noch die Triller- und Vorschlagsketten mit einfachem, doppeltem oder gar dreifachem Vorschlag. Ausgedehnte Figuren und Läufe sind nebeneinander gestellt und oft mit großen Sprüngen verbunden.



Zuletzt müssen noch die langen messe voce, die sich bis zu drei Takten ausdehnen können, und die Verbindungen langgehaltener Töne mit einer schnellen Figur genannt werden.

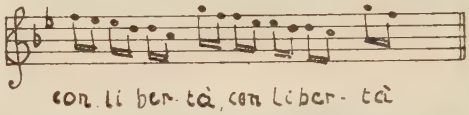


Die Fiorituren und Passagen in den Partien Nozzaris[21]) sind gemäßigter, die Läufe organisch aus der melodischen Linie entwickelt. Die Mittellage wird bevorzugt, die obere Hauptgrenze ist das zweigestrichene g und a, ein dreigestrichenes c ist ganz selten. Während Davide meist eine Folge gleichmäßiger Figuren, etwa Triolen, Quartolen oder Sextolen liebt, weisen die Koloraturen Nozzaris eine Vorliebe für Koloraturelemente, in denen sich verschiedene Tonwerte zu einem Ganzen verbinden, wie es in Bindungen und Punktierungen der Fall ist.

[20]) Allg. mus. Zeitung, 1822, No. 22, Kritik zur Zelmiraaufführung in Wien: David sang mit einem unerhörten Stimmumfang, er versteigt sich bis in das hohe g und fis. Dabei sind seine tiefen Töne ebenso klar und rein, seine Verzierungen deutlich und geregelt, sein Triller ganz vortrefflich.

[21]) Nozzari sang Elisabetta, Otello, Armida, Mosé, Donna del Lago, Zelmira.

„Emanuele Garcias[22]) Stimme hat einen weiten Umfang und ist bey mäßiger Stärke rund, klar und im höchsten Grade biegsam", schreibt der Rezensent des Londoner italienischen Theaters 1823 bei Garcias dortigem Auftreten[23]). Von dieser Biegsamkeit der Stimme geben die kleinen schnellen, fast parlandohaften Figuren Zeugnis, die seinen Koloraturen stellenweise ein besonderes Gepräge geben.



Auch kleine chromatische Gänge und einzelstehende Triller sind nicht selten zu finden.

Unter den Bässen nimmt Filippo Galli[24]) eine Sonderstellung ein. Die Tatsache, daß Galli zuerst Tenor war, zeigt sich noch in dem Koloraturreichtum, in den großen, teilweise sehr hoch liegenden Kadenzen und den vielfach eingefügten Vorschlägen seiner Baßpartien. Ein weiteres Zeichen tenoraler Geschmeidigkeit dieser Stimme ist die Bevorzugung großer Koloraturfiguren, z. B. Oktolen.

Vergleicht man Gallis Koloratur mit der, die etwa für de Grécis, Ambrosi oder Benedetti geschrieben wurde, so offenbaren sie einen gewaltigen Unterschied. Hier sind die bevorzugten Formen Achtelduolen und -Triolen, selten findet man einen Lauf oder eine größere Figur und nur ganz vereinzelt einmal einen Triller oder Vorschlag.

B 1) Vokalisation.

Nachdem die formalen Fragen der Rossinischen Koloratur geklärt sind, drängen sich zwei gesangstechnische Probleme in den Vordergrund: Die Vokalisation der Koloratur und die Aufteilung der Melodie entsprechend der Atemtechnik.

Zunächst sei die Anwendung der einzelnen Vokale bei größeren Koloraturen und Kadenzen untersucht. Die Vokalisation spielt nur

[22]) Garcia sang Elisabetta, Barbier.

[23]) Allg. mus. Zeitung 1823, Seite 601, Londoner italienisches Theater.

[24]) Radiciotti, Rossini Bd. I, Seite 68: „Filippo Galli war ehemals Tenor, der in Inganno Felice seinen ersten Erfolg als „basso cantante" erhält, und für den Rossini dann die Hauptbaßpartien seiner gefeiertsten Opern schrieb. (Fernando in Gazza Ladra, Maometto, Assur in Semiramide.)

in solchen Fällen eine Rolle, in denen eine einzige Silbe einer längeren Koloraturphrase unterlegt ist. Sind dagegen ganze Sätze Silbe für Silbe figuriert, so kann sich der Komponist nicht nach irgendwelchen Gesetzen richten, da ohne Rücksicht auf den einzelnen Vokal alle Worte gleich behandelt sind. Die einzelnen Gesangsschulen schwanken in ihren Angaben über die Vokale, die der Stimme am besten liegen. Es zeigt sich in dieser Beziehung eine stete Entwicklung, je neueren Datums eine Schule ist, desto toleranter wird man im Gebrauch der einzelnen Vokale. Die ältesten Schulen dulden überhaupt nur das „a". Tosi[25]) gestattet bereits, daß eine Koloratur oder eine messa voce außer auf „a" noch auf den hellen Selbstlauten „o" und „e" erklinge. Doch während er nur das offene „o" und „e' gelten läßt, hält Hiller[26]) diese Vokale schon in beiden Formen, offen und geschlossen, für größere Koloraturen geeignet. Garcia[27]) und Mannstein[28]) nehmen noch das „i" in die Reihe der gut singbaren Selbstlaute auf. Überall aber ist betont, daß das „a" das Fundament jeglicher Aussprache ist.

Dieses finden wir bei Rossini auch in der Praxis bestätigt. Er hat bestimmte Formen, die er nur auf dem „a" eintreten läßt, so besonders den Triller und die Trillerketten; eine Tatsache, die insofern einleuchtet, da, um den Triller schlagen zu können, der ganze Apparat des Singens vollkommen locker sein muß, andernfalls sich der Triller unweigerlich festsetzt und die Halsmuskeln sich verkrampfen. Diese Lockerheit wird am besten bei dem Vokal „a" erzielt, da hier die Mundstellung am natürlichsten ist. Auch klingt das getrillerte „a" von allen Vokalen dem Ohr am angenehmsten und unaufdringlichsten. Neben dem „a" spielt das offene „o" eine große Rolle, das „i" und „u" dagegen meidet Rossini ganz. Er steht somit noch auf dem Standpunkt Hillers, „i" und „u" taugen nicht für die Kadenz. Das „i" klingt den alten Meistern des bel canto leicht zu spitz, das „u" dagegen bezeichnen sie als dumpf und heulend. Will der Komponist nun an einer Stelle eine Passage anbringen, an der ihm der Text keinen der drei Vokale „a", „o" oder „e" bietet, so hilft er sich, indem er den Ausruf „ah" einfügt. Meist wird dann nach der Koloratur das letzte Wort nochmals wiederholt, um die Verbindung des Textes wiederherzustellen.

Ist die Koloratur auf zwei Silben verteilt, so sind fast immer Silben mit gleichem Vokal gewählt. Ein Beispiel von vielen sei hier angegeben, die Worte „fatale amor". Um die Einheitlichkeit des

[25]) Tosi. Anleitung zur Singkunst, übersetzt von Agricola, Berlin 1757
[26]) Adam Hiller: Anleitung zum mus. zierl. Gesange, Leipzig 1780.
[27]) Manuel Garcia: Traité complet de l'art du chant, Paris 1847.
[28]) H. F. Mannstein: Die große italienische Gesangschule, Dresden und Leipzig 1848.

Klanges für den Verlauf der ganzen Phrase zu wahren, wird die Silbe „le" nur flüchtig berührt, und die Stimme gleitet sofort auf das nächste „a" über. So ist erreicht, daß trotz zweier Silben, die dazu noch durch eine dritte getrennt sind, die Koloratur in ihrem vollen Verlauf auf einem Vokal erklingt.

Doch nicht nur der Vokal allein ist von Bedeutung, auch die Verbindung, in der der Vokal auftritt, darf nicht ganz außer Acht gelassen werden. Rossini bevorzugt hier das freie Eintreten des Vokals wie in „amor" oder wie bei einem Infinitiv „a sospirar". Ist dies jedoch nicht möglich, so nimmt er hauptsächlich Worte für seine Koloratur, die durch einen kurz anschlagenden Konsonanten die Passage einleiten, z. B. in „beltà, felicità" das „t" oder in „cor" der „k"-Laut. Durch diese nicht nachhallenden Konsonanten wird erreicht, daß der Vokal sofort rein und ohne jegliches Nebengeräusch erklingt. Der Luftstrom trifft plötzlich auf die Stimmbänder und sprengt sie. Der Hals ist offen, und die Luft kann frei und ohne Reibung ausströmen.

Außer dieser prinzipiellen Einstellung Rossinis findet man in den Partituren aber auch Koloraturen, die nach der besonderen stimmlichen Veranlagung einzelner Sänger vokalisiert sind[29]). Im allgemeinen gilt wohl auch hier das „a" als der bevorzugte Laut, eine Ausnahme bildet allerdings der Bassist Galli. Keine der größeren Koloraturen, die für ihn geschrieben wurden, sind von dem Selbstlaut „a" getragen. Bei Passagen von sehr großem Umfang findet das „o" starke Berücksichtigung, in übrigen Fällen das „e". Diese Tatsache ist in Anbetracht der sonst starken Vorliebe Rossinis für das „a" unbedingt den Wünschen des Sängers zuzuschreiben. Die Bevorzugung des „e" und des ihm sehr nahe liegenden Vokals „ö", z. B. in „les cieux", ist charakteristisch für die französischen Sänger, la Cinti-Damoreau und den Bassisten Levasseur. Im Ganzen gesehen unterscheiden sich Männer- und Frauenstimmen darin, daß erstere neben dem „a" das „o", letztere aber besonders das „e" zu bevorzugen scheinen. Ganz streng läßt sich diese Linie natürlich nicht ziehen. So bildet die Manfredini in gewisser Hinsicht eine Ausnahme von dieser Regel. An die Stelle des „a" ist das „o" getreten. Interessant ist ein Vergleich mit der Sängerin Malanotte. In den Partien beider Sängerinnen kommt öfters das Wort „amore" vor, und fast regelmäßig setzt Rossini bei der Manfredini die Koloratur auf die erste, in den Partien der Malanotte aber auf die zweite Silbe des Wortes. Die Rangstellung der einzelnen Vokale ist auch bei den einzelnen Sängern verschieden, und es ist dabei garnicht gesagt, daß das offen klingende „a" stets

[29]) Vergleiche auch Kap. A 3.

die erste Stelle einnimmt. Angelica Colbran hat ihre großen ausgedehnten Passagen, besonders wenn sie das Kopfregister beanspruchen, auf „a", ebenso die Sängerin Camelli. Nozzari dagegen verwendet das „a" nur in der Mittellage und bevorzugt, wenn sich die Passage über mehrere Register erstreckt, das „o". Auch sei an dieser Stelle nochmals la Manfredini genannt, die auf dem zweigestrichenen a eine messa voce auf dem geschlossenen „e" ausführt[30]). Es spielt hier vor allem die Frage der einzelnen Stimmregister und die Übergänge von einem zum andern eine wichtige Rolle. Die Vokale, auf denen die Bruchstellen sich am besten überbrücken lassen, sind individuell verschieden; damit läßt sich auch die Vorliebe für den einen oder andern Vokal von Seiten der Sänger erklären.

In den Solopartien ist es verhältnismäßig leicht für den Komponisten, auf die Veranlagung der einzelnen Stimme Rücksicht zu nehmen, etwas anders liegt der Fall im Ensemble. Rossini verwendet an solchen Stellen in der Hauptsache das „a" und „o". Dabei sucht er immer einen einheitlichen Klang zu erzielen. Singen zwei oder mehr Stimmen den gleichen Text zu gleicher Zeit, so ergibt es sich ja als selbstverständlich, daß auch die Koloratur in allen Stimmen auf den gleichen Vokal trifft. Bei verschiedenen Texten richtet es Rossini meistens so ein, daß er mit der Passage wartet, bis in beiden Stimmen Silben auftreten, die im Vokal einander entsprechen. Setzen die Stimmen nacheinander mit der Koloratur ein, wie es in den großen Kadenzen der Terzette und Quartette häufig der Fall ist, so zeigt sich das Streben nach Einheitlichkeit und Reinheit des Klanges darin, daß oftmals nur die erste Stimme das Wort, auf dem figuriert wird, ganz ausspricht, die nachfolgenden Stimmen nehmen nur den Vokal auf, um nicht durch etwa vorangehende Silben des Wortes, die andere Selbstlaute enthalten, den Klang zu unterbrechen.

B 2) Atemtechnik.

Das andere, zweite Problem stellt die Frage, wie weit der Komponist in dem melodischen Aufbau der Gesangspartien die Atemtechnik des Sängers berücksichtigt. Garcia gibt dem Sänger in seiner Schule einige allgemeine Atemregeln[31]).

---

[30]) Ich habe die Erfahrung gemacht, daß es leichter ist, einen Kopfton auf einem geschlossenen e wie einen leichten Ball in dieser Höhe auf der Luftsäule balancieren zu lassen. Er kann, im leisesten piano beginnend, zum forte anschwellen und wieder zurückgehen. Beim offenen Vokal besteht die Gefahr, ihn von vornherein zu breit zu nehmen, d. h. ihn mit Brustklang zu belasten, sodaß dem Ton das freie Schwingen und der flötenartige Klang geraubt wird.

[31]) M. Garcia, Traitré complet de l'art du chant. II. Teil, Seite 33.

Der Atem darf nur genommen werden auf den schlechten Taktgliedern oder auf dem schlechten Theile der guten Taktglieder oder auf dem Ende einer Note, welche eine Figur schließt.

Adam Hiller fügt noch hinzu[32]):

Man kann atmen: I. wo in den Noten eine Pause steht; II. wo die Worte eine Ruhe gestatten (Interpunktion).

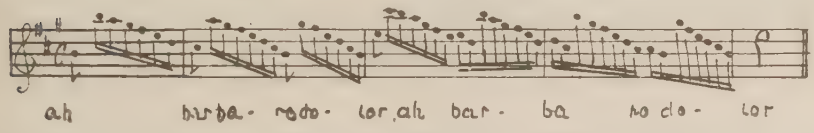
Eine interessante Frage ist, wie Rossini in diesem Punkte dem Sänger entgegen kommt und wie er den von Garcia und Hiller gestellten Anforderungen gerecht wird?

Man unterscheidet in der Gesangstechnik zwei Arten des Atmens; Garcia nennt es das „physische" und das „ästhetische" Atmen. Unter ersterem versteht man die notwendige Energiequelle für den Gesangton, das ästhetische Atmen dagegen ist ganz auf dramatischen Ausdruck eingestellt. Zunächst sei hier von dem physischen Atmen die Rede. Rossini richtet sich im Großen und Ganzen bei der Aufteilung seiner Koloraturen nach dem Sinn des Textes. Er erfüllt damit die Bedingung II, die Hiller stellt. Bei einfachen melodischen Stellen, denen nur ab und zu eine Figur eingeflochten ist, bestehen allgemein in dieser Hinsicht keine Probleme. Der Sänger kann sich fast immer sinngemäß nach dem Text richten. Das Gleiche gilt, wenn in einem Satz oder einer Verszeile jede Silbe auf eines der kleinen Koloraturelemente gebracht wird, z. B. auf Duolen, Triolen oder Quartolen. Auch hier findet sich fast immer eine Gelegenheit, einmal kurz zwischen zwei Figuren abzusetzen, selbst wenn keine Pause verzeichnet steht. Es ist in solchen Fällen nicht nötig, daß der Sänger voll und tief atmen kann; denn er muß sich ja nicht für eine große Melodiephrase mit Energie versorgen, da die Silben dicht aufeinander folgen und er aus diesem Grunde öfters atmen kann. Dazu kommt, daß sich diese Form der Koloratur fast immer auf gleichbleibender Tonhöhe bewegt. In den meisten Fällen in der Mittellage, sodaß die Stimme nicht die Atemkonzentration benötigt, die ein schnelles Überwinden großer Höhenunterschiede erfordert. Treten kleinere Koloraturen auf, die meist einen halben oder ganzen Takt einnehmen, schaltet Rossini fast immer unmittelbar vorher eine Pause ein, selbst für den Fall, daß dabei manchmal Worte getrennt werden, die dem Sinn nach unbedingt zusammengehören, z. B. Artikel und Substantiv, Pronomen und Verb. Wenn man dergleichen Verstöße gegen den Text findet, muß man sich immer vergegenwärtigen, daß der Komponist in erster Linie für den Sänger schrieb. Der Text ist vollkommen untergeordnet, und Rossini selbst war ein zu

[32]) A. Hiller: Anleitung z. mus. zierl. Gesang, Seite 14.

guter Sänger, um dergleichen für den Gesang wichtige Momente zu vernachlässigen[33]). Er wußte genau zu beurteilen, was die menschliche Stimme im Allgemeinen zu leisten vermochte und was nicht. Dies Einschalten einer Pause ist besonders in schnellen Sätzen von Wichtigkeit; denn bei einem Adagio oder Maestoso lassen selbst verhältnismäßig kleine Werte noch Zeit genug für ein schnelles Atemnehmen. Noch auf eine andere Art versteht es Rossini, dem Sänger Gelegenheiten zu schaffen, damit er sich mit neuer Kraft versorgen kann, indem er in dem gleichmäßigen Verlauf z. B. von Sechzehntelroten eine Achtel- oder Viertelnote einschiebt, oder indem er zwei gleiche Töne nebeneinander stellt, sodaß sowieso abgesetzt werden muß. Schon ein Minimum an Zeit genügt ja einem guten Sänger, wenn er nur einen Grund hat, zu unterbrechen, und er nicht dauernd die Melodie auf gleichmäßig fließendem Atem weiterspinnen muß.

Auch das Einschieben kleiner Worte wie „ah, si" gibt die Möglichkeit zu atmen. Daß hierdurch der Text unterbrochen wird, ist selbstverständlich; inwiefern es sich auch in dem melodischen Gang auswirkt, soll das folgende Beispiel zeigen.



Mat. di Sabran, II. Akt. Duett Eduardo-Corradino, Takt 37.

Durch den Ausruf „ah" muß die zweite Silbe des Wortes „dolor", die sonst auf den Lauf übergreifen und den halben Takt einnehmen würde, abgebrochen werden. Die Koloraturfigur wird dadurch los-

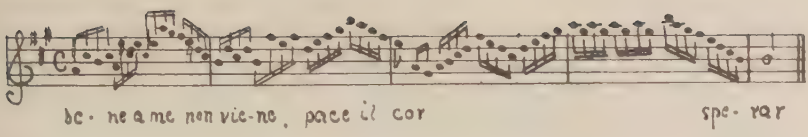
[33]) A. Kohut: Rossini, Leipzig 1892. „Rossini studierte bei Tesei und dem Tenoristen Babini Gesang. Die Zeitgenossen rühmen an dem Knaben von 8 Jahren, daß er in den Kirchenmusiken meisterhaft gesungen habe. Die Bolognesen prophezeiten ihm schon damals, daß er einst der größte Sänger Italiens werden würde." Auch später finden sich Berichte, daß Rossini seine eigenen Sachen gesungen habe. So bringt die Allgemeine mus. Zeitung 1822 einen Wiener Bericht von einem Benefizkonzert Rossinis, anläßlich seines dortigen Aufenthaltes. Nach dem Konzert bringt das Volk dem Meister Ovationen. „Das Entzücken auf dem Trottoir kennt keine Grenzen, als endlich Madame Rossini mit Rossini aus Armida das schmelzende Duett: ‚cara per te quest'anima' girrt." — Als das Publikum noch nicht ruht: „viva, viva, cantare, cantare", da trillert ihnen der gutmütige Meister in seiner allerliebsten Manier das frivole: „Figaro qui, Figaro qua". Ein drittes Dokument ist aus Rossinis englischer Zeit überliefert. Joseph Bennett: Rossini, London 1903, Seite 48, gibt eine zeitliche Kritik aus Musical Review. „Rossini sang eine seiner Kompositionen so sehr Seiner Majestät und der Gesellschaft zu Dank, daß die allgemeine Meinung war, er sei einer der besten Tenöre Europas."

gelöst, und nun kann mit neuem Atem und neuem Wort begonnen werden.

Doch nicht nur den Forderungen Hillers, auch denen Garcias entspricht Rossini. Er vermeidet solche Einschnitte auf dem schweren Taktteil, meist beginnen die einzelnen Figuren mit einem Auftakt, der entweder durch den tonlichen Verlauf oder durch den Text bedingt ist. Dies hat seinen guten Grund darin, daß Pausen auf den betonten Stellen des Taktes doppelt auffallend wirken. Eine Melodie, deren einzelne Perioden auf dem ersten Taktschlag beginnen, bekommt den Charakter des Steifen, Abgehackten. Dies ist aber ein Eindruck, der gerade vermieden werden soll, wenn er nicht als besonderes Ausdrucksmittel gilt. Ist es doch allgemein die Sorge eines jeden Sängers, möglichst unauffällig Atem zu nehmen und den Fluß der Melodie nicht zu stören. Rossini bemüht sich, das Atemholen zu verbergen, indem er öfters vermeidet, daß Ton- und Textabschnitt sich decken. Als Beispiel diene eine Stelle aus dem Rondo der Matilda in Mat. di Sabran, II. Akt, Takt 147.

Der Tonabschnitt beginnt mehrmals nacheinander auf dem ersten, der Textabschnitt aber erst auf dem zweiten Schlag des Taktes. Atmet der Sänger nun dem Sinn des Textes entsprechend, so überbrückt er die Trennung der melodischen Abschnitte. Durch diese Überschneidung der beiden zu verbindenden Elemente ist eine möglichst enge Anknüpfung der aufeinanderfolgenden Abschnitte erreicht.

Doch betrifft diese Arbeitsweise Rossinis in der Hauptsache nur Koloraturen, die sich über mehrere Worte erstrecken, für weit gespannte Koloraturbögen auf einer Silbe oder einem Worte ergeben sich noch andere Gesichtspunkte. In den meisten Fällen richtet er es so ein, daß vor einer größeren Koloratur geatmet werden kann. Im Durchschnitt verlangt er von einem Sänger, daß er zweieinhalb bis drei Takte Koloratur auf einer Linie singt, und selbst in langsamen Sätzen fordert er reich figurierte Phrasen, die sich über zwei Takte erstrecken. Es kommt nun darauf an, ob der Passage einige ruhige Töne vorangehen oder ob sie sich aus einer bereits figurierten Melodie entwickelt. Im ersten Falle kann für das Atmen eine Pause eingeschoben sein oder zwischen zwei größeren Werten abgesetzt werden. Der zweite Fall wird am besten an einem Beispiel erläutert.

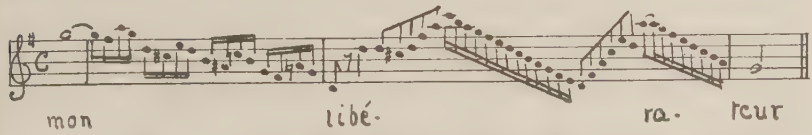


Tancredi, I. Akt, Arie der Amenaïde, Takt 44.

Der ganze Satz ist auf Quartolenkoloratur verteilt, jede Silbe hat ihre eigene Figur, nur das Wort „cor" dehnt sich über zwei Takte aus. Unmittelbar vor dieser Koloratur ist es nicht möglich, einen Einschnitt zu machen, weder in musikalischer noch textlicher Hinsicht. Das zweigestrichene e des Wortes „cor" ist die Fortsetzung der vorhergehenden Quartole, muß also ohne Unterbrechung auf einem Atem angeschlossen werden, auch die Trennung von Artikel und Substantiv wäre sinnwidrig. In solchem Falle hilft sich Rossini, indem er das Wort zunächst anschlagen läßt, abbricht und dann auf dem Vokal „o" die Koloratur neu einsetzt. Diese Absicht ist deutlich gekennzeichnet durch zweierlei: die fallende Linie der Melodie wird nicht fortgeführt sondern bricht auf dem zweigestrichenen e ab, und die neue Passage schwingt sich, vom eingestrichenen a ausgehend, wieder hoch. Zum anderen ist das zweigestrichene e eine Achtelnote, die einzige innerhalb einer Quartolenkette von vier Takten.

Oft sind aber die Koloraturen so ausgedehnt, daß es einer Stimme unmöglich ist, diese Phrasen von acht bis zehn und noch mehr Takten auf einem Atemstrom auszuführen. So entsteht die Notwendigkeit, auch innerhalb einer solchen Koloratur noch Einschnitte zu machen, und auf einer Silbe oft mehrere Male zu atmen. Zu diesem Zweck schiebt Rossini Pausen oder größere Tonwerte ein, läßt zwei gleiche Noten aufeinander folgen oder stellt verschiedenartige Koloraturelemente nebeneinander. Da letztere oft untereinander kontrastieren, können sie gut getrennt werden. Kommen innerhalb einer längeren Melodiephrase Textwiederholungen vor, so besteht auch hier die Berechtigung zu trennen.

In seinem Bestreben, dem Sänger entgegen zu kommen, verstößt Rossini manchmal heftig gegen die Gliederung des Textes. Selbst im Tell, in der Arie der Matilda im zweiten Akt, findet man eine derartige Stelle.



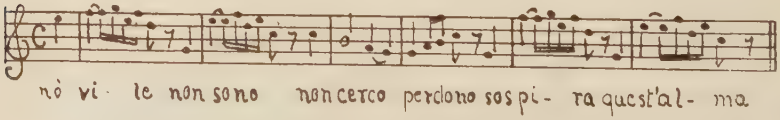
Er macht hier zwischen zwei Silben eine Pause. Ohne Berücksichtigung des Textes geht er nur von musikalischen Gesichtspunkten aus.

Das eingestrichene d auf der Silbe „li" gehört noch zu dem vorhergehenden Melodieabschnitt, es ist der Abschlußton desselben, die Quinte des G-dur Dreiklanges, auf dem die Koloratur des ersten Taktes sich aufbaut. Mit dem zweigestrichenen d beginnt musikalisch etwas ganz Neues. Merkwürdig ist die Trennung der beiden Silben; es wäre eher zu verstehen, wenn der Einschnitt innerhalb einer Silbe erfolgte.

In vielen Fällen ist die Koloratur so angelegt, daß sie die Stimme in raschen Figuren und Passagen zu einem Höhepunkt führt, dort auf einer langgehaltenen Note verharrt, um dann im raschen Lauf wieder in die tiefere Lage zurückzukehren. Ein klarer und sofort erkennbarer Einschnitt ist nicht zu sehen. Solche Stellen sind so zu verstehen, daß zunächst die Aufwärtsbewegung crescendiert wird. Vor der Haltung aber erfolgt ein plötzliches Abbrechen, und nach einem tiefen Atemholen setzt die Stimme mit einem pianissimo Kopfton ein, crescendiert und diminuiert — es ist das die bei den Italienern so beliebte messa voce —, und dann folgt nach nochmaligem Atemholen der fallende Lauf.

Singen mehrere Stimmen gleichzeitig in Duetten und Ensembles, so gelten ganz die gleichen Gesetze und Regeln wie in den Solopartien. Doch tritt insofern hier eine große Erleichterung ein; die Stimmen sind im Allgemeinen freier, nicht so fest an Text- und Melodieabschnitte gebunden, da im mehrstimmigen Singen die Pausen und Einschnitte, die eine Stimme macht, durch eine andere verdeckt werden.

Das ästhetische Atemholen spielt in diesem Zusammenhang keine so große Rolle, denn fast immer ist seine Anwendung von der persönlichen Auffassung des Sängers abhängig. Nur wenig Beispiele finden sich bei Rossini direkt aufgezeichnet: I. bei Ausrufen, so z. B. in der Arie des Ramiro im II. Akt der Cenerentola „amor, amor, mi muove". Die beiden Ausrufe sind durch Pausen untereinander und auch gegen die letzten Worte abgetrennt. II. bei leidenschaftlich erregten Stellen; die Worte sind voneinander losgerissen, wie atemlos hervorgestoßen.



Mat. di Sabran, I. Akt, Cavatina des Corradino.

Hier ist ein dauerndes neues Atemholen erforderlich.

Beim Seufzer dagegen setzt der Atem selbst nicht ab,

nur der Ton. Jede neue Figur wird mit einem neuen Impuls angesetzt, die Töne fließen nicht. Auch diese Art des Atmens dient dem dramatischen Ausdruck.

C) Orchestertechnik.

Die Orchestertechnik soll in diesem Zusammenhang nur soweit besprochen sein, als sie mit der Koloratur in unmittelbarer Verbindung steht. Die Besetzung des Orchesters ist ziemlich klein, und es werden von den einzelnen Stimmen keine zu schwierigen Aufgaben gefordert. Diese beiden Tatsachen liegen in den damaligen Theaterverhältnissen begründet. Im Durchschnitt besaß ein Theater 30 bis 35 Instrumentalisten[34]), — die Mailänder Scala ausgenommen — die aber gewöhnlich auch noch so schlecht bezahlt wurden, daß sie gezwungen waren, ein Handwerk nebenbei auszuüben, um ihren Lebensunterhalt zu gewinnen[35]). Rossini hätte also, selbst wenn er es gewollt, keine schwierigen Sachen für Orchester schreiben können, wo ihm solche Interpreten zur Verfügung standen.

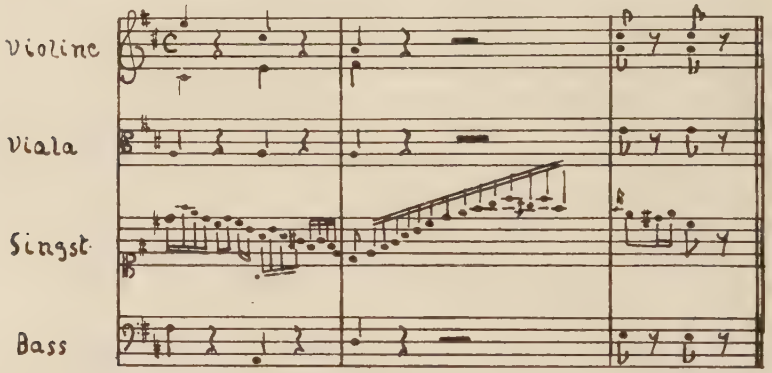
Die orchestrale Besetzung der Gesangsformen beschränkt sich auf den Streichkörper, der hier meist zur Füllmasse herabsinkt, die Holzbläser — Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott — und die Blechbläser, Horn und in einzelnen Fällen Trompete. Das letzte Instrument wird aber nicht zur Begleitung für Koloraturen herangezogen sondern tritt nur in Schlußakkorden oder in den Sinfonien und Ritornellen in Erscheinung. Daneben findet man hier und dort noch einmal einen ausnahmsweise starken Klangkörper. So kommen im dritten Finale der Armida zu den üblichen Instrumenten noch Posaunen und Pauken hinzu.

Als oberstes Prinzip in dem Verhältnis von Stimme und Orchester gilt, daß der Gesang stets als absoluter Herrscher im Vordergrund steht. Sobald eine figurierte Gesangskantilene eintritt, sinkt das Orchester ganz zurück und wird bedeutungslos, wird Träger der herrschenden Koloratur. Die instrumentale Grundlage bildet das Streichtrio oder Quartett zusammen mit dem Baß. Oft wird eine Cantilene in ihrem vollen Verlauf allein von einzelnen Pizzikati-Akkorden unterstützt, das Orchester gibt nur generalbaßmäßig die Harmonien. Solche Akkorde können auf jeder Takteinheit erklingen, andernfalls auch nur auf den schweren Taktzeiten oder am Anfang des Taktes.

[34]) Das Orchester des Theaters San-Mosé in Venedig z. B., das verschiedenen Uraufführungen Rossinischer Werke diente, setzte sich folgendermaßen zusammen: 6 erste Geigen, 6 zweite Geigen, 2 Violen, 2 Kontrabässe, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Fagotte, 1 Violincello und 1 Spinett. Nach Azevedo, Rossini, sa vie et ses oeuvres, Paris 1864, siehe auch: Schünemann: „Geschichte des Dirigierens".

[35]) Azevedo: Rossini, sa vie et ses oeuvres, Paris 1865, Seite 99.

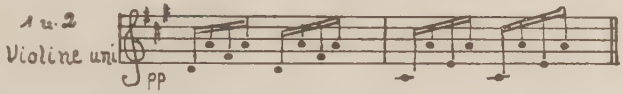
Das richtet sich ganz nach der Art der Koloratur, ist dieselbe aus einzelnen kleinen Figuren zusammengesetzt, deren jede mit einer neuen Taktsilbe verbunden, so wird auch bei jeder neuen Figur das Orchester in Aktion treten, wird dagegen ein melodischer Bogen über die Dauer eines ganzen Taktes gespannt, so setzt die Begleitung solange aus.



Rossini versucht in solchen Fällen, der Stimme möglichst volle Bewegungsfreiheit zu verschaffen, ein Bestreben, das sogar zum völligen Stillstand des Orchesters führen kann. Die freie Entwicklung der ad lib. Koloraturen wird gesichert, indem im Orchesterpart eine Pause mit Fermate vorgeschrieben ist. Große Kaskaden werden nur am Anfang von einem kurz angeschlagenen Akkord unterstützt. Auch die chromatischen Läufe setzen ein Schweigen des Orchesters voraus, um sich rein, und ohne Dissonanzen zu erzeugen, entwickeln zu können. Natürlich gibt es auch hier Ausnahmen, Rossini hält z. B. in der ersten Cavatina der Elena (Donna del Lago) während des ganzen Stückes an dem wiegenden Baccarolenrhythmus der Streicher fest, unbekümmert um die Koloratur.

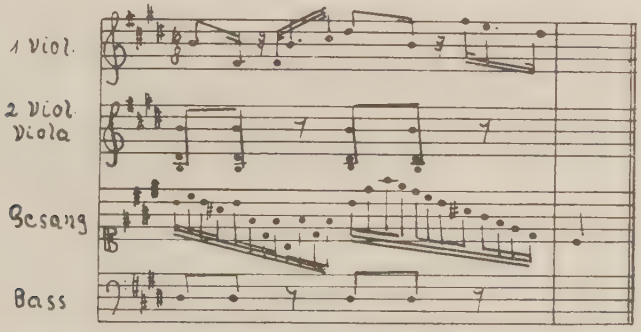
Nicht immer aber hat Rossini den orchestralen Part so beschnitten. Selbst in diesen einfachen Stützakkorden läßt er die Klangfarben wechseln, indem er zeitweise die Holzbläser sich daran beteiligen läßt. Der Tuttiakkord allerdings ist dem Schluß eines melodischen Abschnittes vorbehalten. Eine weitere Abwechslung bedeuten einzelne langgehaltene Hornrufe im pp. Das Orchester kann aufgeteilt werden, der Streichergruppe kann eine Gruppe von Bläsern — entweder nur Holzbläser oder Holzbläser mit Horn — gegenüberstehen, deren Akkorde synkopisch gegeneinander verschoben sind, sodaß z. B., wenn die Bläser auf die vollen Taktzeiten fallen, die Streicher dann stets auf „und" kommen und umgekehrt. Zu bemer-

ken ist noch, daß der Baß in solchem Falle immer auf der vollen Taktzeit erklingt. Auch ist nicht selten die Gruppe der Streicher in sich noch einmal gespalten. Während der eine Teil, in der Hauptsache Baß und Violen — ganz bestimmte Regeln für die Verteilung der Stimmen gibt es nicht — einzelne Harmonien, oft in Terzen, angibt, können die übrigen Streicher tremolieren oder in rasche Sechzehntel-Stakkati verfallen. Eine sehr häufige Erscheinung ist die Triolenbewegung der zweiten Violinen, die vielfach nicht einmal Rücksicht auf die Melismen nimmt und nur an besonders ausgedehnten Koloraturstellen aussetzt. Doch wird dies, da solche Orchesterstellen stets pp. gehalten sind, nur wie ein leises Murmeln klingen, das nicht zum Rivalen der Singstimme werden kann. Nimmt an einer derartigen Triolenbewegung der gesamte Streichkörper teil, so gibt meist der Baß den ersten Schlag, die Violinen die beiden letzten Unterteilungen des Motivs. Seltener geschieht es, daß die Akkorde in den Violinen und Violen während der Koloratur in Sechzehntelquartolen aufgelöst werden,



Cavatina, Amenaide, I. Akt, Tancredi.

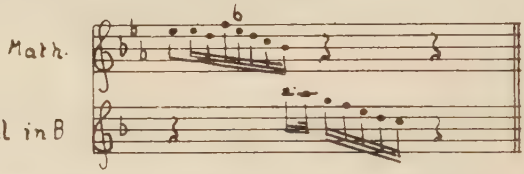
oder daß in der ersten Violine eine bestimmte periodische Phrase mehrmals wiederkehrt, wie es in der Cavatina des Malcolm im I. Akt der Donna del Lago der Fall ist. Es handelt sich um ein kurzes, hauptsächlich rhythmisch sehr prägnantes Motiv, das später auch noch einmal in der Oboe auftaucht. Währenddessen gehen die Koloraturen der Singstimme ruhig weiter, sodaß dann folgende rhythmisch erstaunlich schwierige Verbindung zustande kommt.



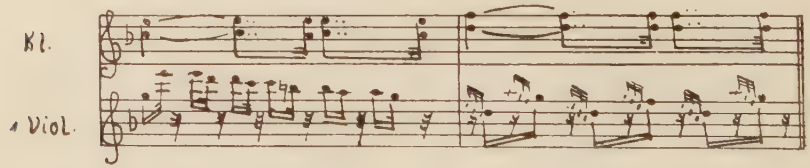
Um sich noch einmal die Sonderstellung des gesanglichen Soloparts klar zu vergegenwärtigen, vergleiche man in einer Arie mit

Chor einmal die orchestrale Behandlung des Chores und des Solos. Als Beispiel kann man das Allegro der Cavatina Rodrigos nehmen (Donna del Lago). Während im ersten Falle das Orchester reich beschäftigt ist, wird es, sobald sich die Solostimme erhebt, auf ein pp. Tremolo der zweiten Violinen und Violen, zu denen die ersten Violinen und der Baß nur Stützen geben, eingeschränkt.

Bisher war nur die Rede von Arien mit einfacher Instrumentation, daneben schrieb Rossini aber auch noch solche, in denen der Solostimme ein konzertierendes Instrument beigegeben ist, und in denen die Bläser eine besondere Rolle spielen. In der Arie der Matilde (Elisabetta) ist es die Klarinette, die die Koloraturen der Stimme weiterführt. Sie trifft unmittelbar mit der Stimme nur an syllabischen Stellen zusammen, andernfalls setzen ihre Melismen erst dann ein, wenn die Gesangsfioritur schon verklungen ist .

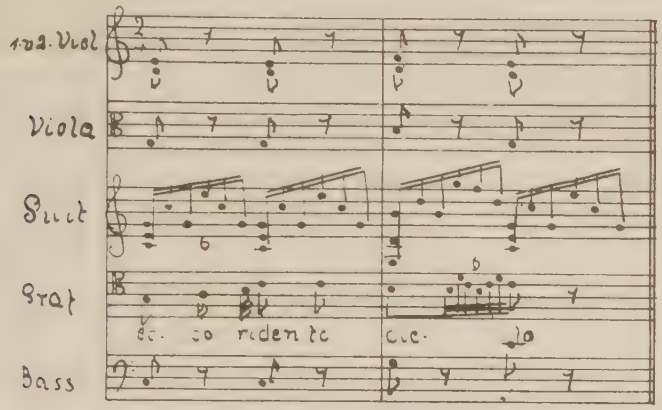


Ein anderes Mal ist das Soloinstrument ganz auf das Vorspiel begrenzt, wo es bereits das Thema des Sängers vorweg nimmt. Die Begleitung der beiden Soli, sowohl des instrumentalen wie des vokalen, ist gleich. Wieder ein deutlicher Beweis auch dafür, daß Rossini die Stimme wie ein Instrument behandelt. In wenigen Fällen findet man außerdem das Konzertieren von Stimme und Geige. An einer der Parlandostellen der Rosina (Barbier di Seviglia, Arie) erscheint ein reich mit Vorschlägen verziertes Violinsolo, das auch schon im Vorspiel auftauchte, in Verbindung mit Doppelpunktierungen der Klarinetten.

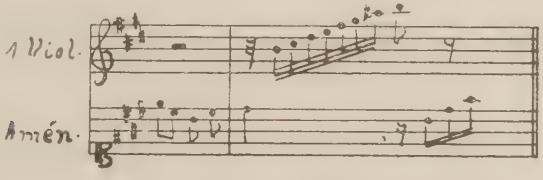


Eine Besonderheit stellt das Ständchen des Grafen im Figaro dar, dessen Largo in seinem vollen Verlauf die Gitarre, wenn auch nicht als ausgesprochen konzertierendes Instrument, so doch als ziemlich stark hervortretende Begleitung zeigt. Die von den Streichern gebrachten Stützakkorde werden von der Gitarre in Sechzehntel-Sextolen aufgelöst. In dem folgenden Allegro allerdings gliedert sie sich

dem Streichkörper ein und arpeggiert die Akkorde nur noch, spielt sie aber nicht mehr aus.



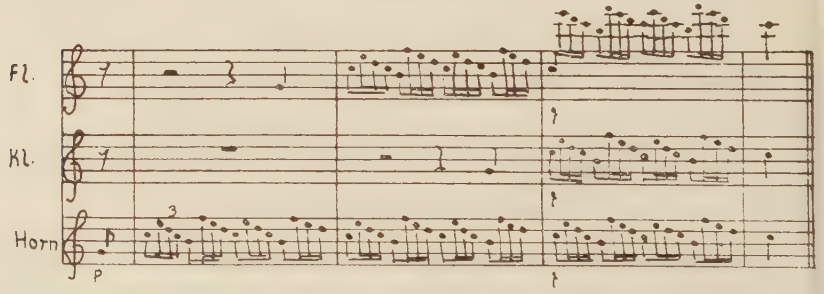
In vielen Gesangsnummern, die zwar kein bestimmtes solistisches Instrument aufweisen können, findet man verschiedentlich kleine instrumentale Läufe und Figuren, die während der Pause der Singstimme eingeschoben sind, ein Beweis für die herrschende starke Rivalität zwischen Sänger und Instrument.



Cavatina der Amenaïde, Tancredi.

Ein anderes Mal wird eine Koloratur von einem oder mehreren Instrumenten — wieder sind es in der Hauptsache Bläser — weitergeführt oder unisono mitgespielt. Häufig geschieht es, daß dem Solo der Singstimme ein instrumentales Solo vorangeht, welches manchmal schon das Gesangsthema vorausnimmt, dessen Material aber auch ganz selbständig sein kann und in keiner Beziehung zum stimmlichen Part steht. Wird ein solches Solo von mehreren Instrumenten ausgeführt, so ergeben sich die verschiedenartigsten Kombinationen. Flöten und Klarinetten, Flöte und Fagott, Streicher und Bläser können unisono oder in Oktaven zusammengehen. Z. B. in der Cavatina der Elena (Dona del Lago) erklingt die Melodie zunächst in den Klarinetten, dann in Klarinette und Flöte, und ehe sie endgültig auf die Gesangsstimme übergeht, nochmals in der Klarinette.

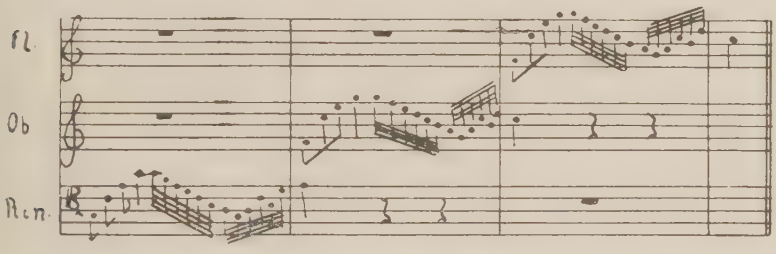
Die Fälle, in denen das Orchester wirklich einmal aus seiner Zurückhaltung heraustritt und subjektiven Anteil an dem Geschehen, an dem Inhalt der Worte nimmt, sind nur so vereinzelt anzutreffen, daß man sie geradezu als Ausnahmen ansprechen kann. In dem zweiten Finale der Elisabetta (Elisabetta) spiegelt sich die Erregung der Königin auch in der orchestralen Untermalung. Die Zweiunddreißigstel-Stakkati der Violinen, die ebenso stufenweise fortschreiten wie die Zweiunddreißigstel-Quartolen der Koloratur, die Achtel-Pizzikati der Holzbläser und Bässe, das stark besetzte Orchester, das selbst bei längeren Koloraturen in der gleichen Art fortgeführt wird, das alles hift die Gemütsstimmung der Elisabetta deutlich zum Ausdruck zu bringen. Ein ähnliches Beispiel bietet die Cavatina des Grafen im Barbier. Allerdings bleibt hier die Koloratur selbst von zu starker instrumentaler Belastung verschont. In der Überleitung zur Reprise „o, istante d'amore, momento felice" wird die den Worten innewohnende Begeisterung zu Koloraturen der Holzbläser ausgewertet. Eine zweite, der Überleitung entsprechende Stelle findet sich vor Eintritt der Coda bei den Worten „che equal non hà". Der gleiche Affekt wird diesmal durch den immer stärker werdenden Klang der nacheinander einsetzenden Instrumente und durch die steigenden Flötenfiguren versinnbildlicht. Das vorgeschriebene crescendo dient noch zur Verstärkung dieses Eindrucks.



Die Soli der einzelnen Stimmgattungen sind im allgemeinen gleich behandelt, bei denen der Bässe fällt allerdings eine stärkere Besetzung auf, ein reicherer Gebrauch der einzelnen Instrumente. Die Melodie ist nicht ganz so beherrschend wie in den Arien der Prima Donna und des Tenors. Vielfach sind die Koloraturen vom gesamten Orchesterkörper unterstützt, der sich dabei aber nicht allein damit bescheidet, ein akkordisches Gerüst zu bauen sondern selbst in den Bläsern Soli und Figurationen denen der Singstimme gegenüberstellt.

Für die Begleitung der Ensemblesätze gelten genau die gleichen Regeln wie für die der Soli, Stützakkorde, Pizzikati, Triolenfiguren,

Auch hier wird an dem Grundsatz festgehalten, singt eine Stimme Figuren und Passagen, so hat kein Instrument, es sei denn konzertierend der Stimme gleichgestellt, irgendeine selbständige Figur auszuführen. Folgt z. B. in einem Duett zweimal das gleiche Solo, so kehrt auch die Begleitung notengetreu wieder, ein Zeichen ihrer völligen Objektivität. Als Überleitung wird vielfach ein kurzes instrumentales Solo eingeschoben, das ganz frei improvisiert ist und weder die Melodie aufgreift, noch mit ihr in motivischem Zusammenhang steht. Ausgesprochen konzertierende Soloinstrumente findet man höchstens noch in einem Duett, schon in Terzetten beschränkt sich Rossini auf einzelne willkürlich verstreute Figuren oder Melismen eines Instrumentes oder einer Instrumentengruppe. Interessant ist hierbei die verschiedentlich im Kanonterzett vorkommende Technik, die Schlußkoloratur im Orchester wiederholen zu lassen. In dem Terzett der drei Tenöre in Armida wird, nachdem Rinaldo sein Solo gesungen, der letzte Takt zuerst von der Oboe, dann von der Flöte, letztere eine Oktave höher, wiederholt. Nach dem Solo Carlos geht die Koloratur auf Rinaldo und die Klarinetten über, und nach der dritten Reprise endlich erscheint sie in den drei Stimmen nacheinander.



Je größer ein Ensemble ist, desto mehr tritt das Orchester zurück, desto mehr verschwinden die kleinen instrumentalen Soli, ja, es kann sogar geschehen, daß die Begleitung mehrere Takte ganz aussetzt. In ganz großen Stimmkomplexen, wie z. B. in einem Finale, in dem sich Chor und Solisten zur großen Stretta zusammenschließen, übernimmt zuweilen, wenn noch eine Stimme solistische Koloraturen singt, das Ensemble die Rolle des Orchesters und bildet die Akkordsäulen, auf denen die Passagen und Fiorituren dann ruhen. In diesem Punkte schließt sich Rossini seinen Vorgängern an.

D) 1. Italienische Werke.

Rossini teilt im allgemeinen die melodische Linie dem Sinn des Satzes entsprechend auf (s. Kap. B 2), aber zögert auch nicht, sobald

sich beide Forderungen nicht vereinigen lassen, den sinngemäßen Aufbau dem Sänger zu Liebe zu opfern. Geht Rossini nun in seiner Rücksicht auf den Sänger so weit, daß er die Koloraturen ganz wahllos setzt, nur zu dem Zweck, des Sängers Stimmakrobatik glänzen zu lassen, oder sind vielmehr die Koloraturen dem Sinn der Handlung, der Situation entsprechend? Ein umfassendes Urteil kann nicht so einfach gegeben werden. Rossini arbeitet zu wenig kritisch, er schreibt seine Werke, wie sie verlangt werden, und schreibt sie dem Publikum zu Gefallen. Aus diesem Grunde kann auch nicht von einer Entwicklung in seinem Schaffen gesprochen werden, ist doch sein Meisterwerk im komischen Genre „Der Barbier" durchaus nicht die letzte seiner Buffaopern. Die Ursachen für diese schroffen Gegensätze von gutem und minderwertigem Schaffen sind verschieden. Eine entscheidende Rolle spielt hier wie üblich einerseits die Kürze der Zeit, die dem Meister für eine Neukomposition zugestanden wurde[36]), andererseits die Tatsache, daß er sich vertraglich den Wünschen der Sänger und Sängerinnen unterordnen mußte[37]). Einen Teil der Schuld tragen auch die Libretti. Er selbst konnte seine Stoffe nicht auswählen sondern mußte komponieren, was ihm der Impressario vorlegte. Dazu kam noch, „daß er fast während seiner ganzen italienischen Karriere gezwungen war, mit Amateur-Librettisten zu arbeiten, die weder das Theater noch die Einteilung der Verse, die für Musik günstig waren, kannten"[38]). Rossini beklagt sich selbst einmal über diese Einrichtung: „Ich habe in Italien nie ein fertiges Textbuch gehabt, wenn ich zu schreiben anfing. Ich komponierte die Introduktion, ehe noch die folgende Nummer gedichtet war. Und wie oft hatte ich nicht zu Dichtern Leute, die zwar nicht übel schrieben, aber keine Idee hatten, von den Erfordernissen des Musikers. Ich mußte mit ihnen arbeiten, statt daß sie es für mich taten."[39]) Unter solchen Umständen kann man Rossini nicht verdenken, daß er oftmals die Poesie ganz zurückstellt und nur als Unterlage für seine Musik ansieht, die dann oft zur Schablone, zum konventionellen Formalismus wird.

In den folgenden Ausführungen sollen nur einige markante Werke herausgegriffen werden, dazwischen liegen zeitlich immer

---

[36]) Den Barbier schreibt er in 13 Tagen.

[37]) Vertrag über den Barbier mit dem Signore Sforza Cesarini, Unternehmer des Teatro Argentina in Rom: „Der Maestro Rossini verpflichtet sich, seine Partitur den Stimmen der Sänger anzupassen, indem er sich weiter verpflichtet, alle Änderungen zu machen, die notwendig sind, sowohl für die gute Ausführung der Musik wie für die Bequemlichkeiten und Erfordernisse der Herren Sänger."

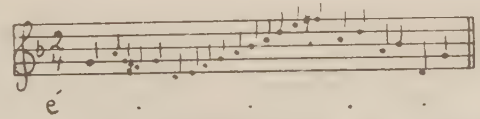
[38]) Azevedo, Rossini, sa vie et ses oeuvres, Paris 1865, Seite 109.

[39]) A. Hiller: Gespräche mit Rossini (aus dem Tonleben unserer Zeit, Bd. II) S. 56.

wieder Opern, die ganz auf Koloratur eingestellt sind, denen jedes dramatische Leben fehlt und die infolge ihrer Minderwertigkeit bald von den Bühnen verschwanden. Zu diesen gehören: Adina o il Califo di Bagdad, Adelaide, Bianca e Faliero; die besseren Stücke aus solchen Opern verwandte er wieder in späteren Werken, teils mit originalem, teils mit neuen Texten.[40])

Die erste tragische Oper, die Rossinis Namen bekannter machte, ist der Tancred, für la Fenice in Venedig geschrieben. Ausgezeichnete Stellen stehen in diesem Jugendwerk neben solchen, da die dramatische Wahrheit dem schönen Gesang geopfert wird. Die Cavatina des Tancred „di Tanti Palpiti" gehört bereits seinen besten Werken an. Der Anfang ist allerdings ein wenig kalt, aber dann wird die melodische Linie rein und in weichen Bögen fortgeführt. Wenn der Vers belebter wird, folgt auch die Musik, von einem ehrlichen Gefühl getragen. Die reichen Koloraturen auf die Worte „nel tuoi bei rai pascero" sind ganz der augenblicklichen Gemütsstimmung angepaßt. Das Entzücken, die Freude über die baldige Wiedervereinigung mit der Geliebten, legen ihm diese jubelnden und dabei nicht übertriebenen Passagen in den Mund. Auch die Coda ist entgegen Rossinis sonstiger Gewohnheit nicht übermäßig ausgedehnt.

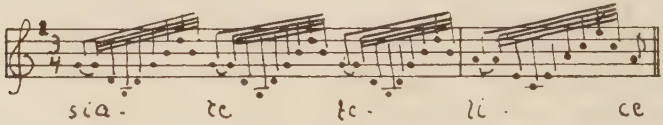
Die Arie des Tancred im II. Akt steht nicht auf gleicher Höhe. Er glaubt, daß Amenaide treulos geworden ist. So bittet er sie, die Ruhe seines Herzens nicht mehr zu stören und nennt sie eine Verräterin. Anstatt einer dramatischen Szene, die man erwarten könnte, bietet sich dem Hörer nur ein lyrischer Gesang, reich mit Koloraturen geschmückt, die hier dramatisch doch ziemlich fehl am Ort erscheinen und mit dem Text nicht immer übereinstimmen. So ist ohne jeden Grund das Wörtchen „é" — entsprechend einer alten Unart der Italiener — in dem Vers „questo calma é figlia del dolor" reich figuriert.



Die Oper, die seinem ganzen Schaffen eine Wendung gab, indem er von nun an alle Fiorituren ausschrieb, Elisabetta, Regina d'Inghilterra, gibt einen deutlichen Beweis für die damalige

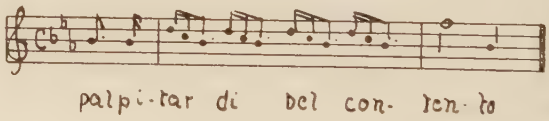
[40]) In einer Unterhaltung mit M. Doussault in Florenz am 8. Juni 1854 äußert sich Rossini zu dieser Tatsache: „Ich glaubte, das Recht zu haben, aus meinen ausgepfiffenen Opern diejenigen Stücke, die mir die besten schienen, herauszunehmen und vor dem Untergang zu retten, indem ich sie in neue Werke versetzte. Eine ausgepfiffene Oper scheint mir sehr tot zu sein." Veröffentlicht: Revue de Paris, 1. 3. 1856.

Sänger- und Publikumsherrschaft. Die Partie der Elisabetta ist mit Koloraturen überladen, die Stimme ist zum Instrument geworden. Reich fließt dem Meister die Quelle der Melodie und Bravourwendungen. Allerdings muß die geistige Vertiefung hierbei oft leiden. Das Finale des letzten Aktes ist eine Bravourarie für Angelika Colbran. Alle Vorzüge einer Stimme werden hervorgehoben und zur Geltung gebracht. Es ist ein Gebäude von Trillern und Sprüngen, von Skalen und Fiorituren aller Arten; man sehe nur, wie die Worte „siate felice" behandelt sind. Einen Sinn oder eine Untermalung der gesprochenen Worte weisen diese Vokalisen nicht auf.



Sicher kann diese herrschsüchtige Königin glanzvoll herausgestellt werden und von einem kalten, glitzernden Prunk umgeben sein. So lassen sich diese unheimlichen Passagen in gewissem Maße rechtfertigen, aber die Musik hinterläßt keinen Eindruck.

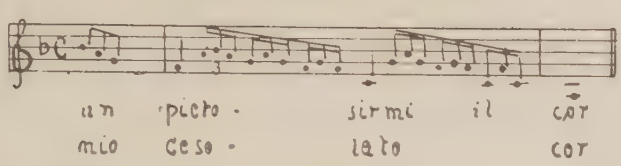
Die Arie der Matilda hat im Verhältnis zur Partie ihrer Gegenspielerin weniger Koloratur. Es finden sich Strecken, die dem Wortsinn völlig getreu sind, auch die eingestreuten Fiorituren lassen sich vertreten. So deuten die kleinen Figuren bei der Verszeile „palpitar di bel contentò" das Beben wirklich an.



Leider verliert die Arie dadurch, daß die ganze Sache noch einmal wiederholt wird, und besonders auch durch die lange Coda, die recht banal wirkt. Denn die Koloraturen der Arie sind melodisch abwechslungsreich, die der Coda jedoch klingen durch das endlose Wiederholen gleicher Phrasen wie eine Vokalisationsübung.

Nicht nur die Arien, auch die Duette lohnen, näher betrachtet zu werden. In dem Duett Elisabetta — Matilda treffen zwei ganz entgegengesetzte Gefühle zusammen, und trotzdem läßt Rossini beide Frauen gleiche Koloraturen in Terzen singen. Diese passen wohl zu dem Zorn der Königin, sind aber niemals dem heißen Flehen Matildens um das Leben ihres Gatten angemessen. Das plötzliche Auftauchen und Abbrechen einer Figur deckt sich mit den Wut-

ausbrüchen Elisabettas, aber nicht mit den Worten „mio desolato cor".



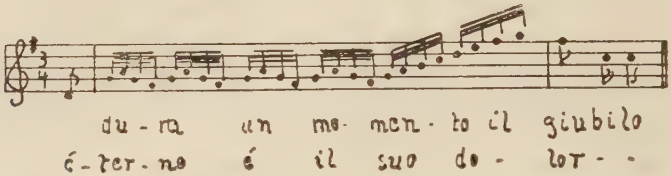
Ein anderer Widersinn liegt noch insofern in dem ganzen Aufbau dieses Duetts, daß Frage und Antwort gleichzeitig ertönen. In der folgenden Stretta, in der das Duett sich durch das Hinzukommen Leicesters zum Terzett erweitert, läßt sich Rossini die Gelegenheit zu einer individuellen Charakterzeichnung entgehen. Leicester und Matilda geben ihre Bereitschaft kund, für ihre Liebe in den Tod zu gehen, aber Elisabetta gibt ihrer befriedigten Rache Ausdruck. Diese beiden Gefühle werden nicht zur Kontrastbildung ausgenutzt. Der Komponist läßt die drei Stimmen die Stretta in Achtelduolen herunterrasen, ohne den geringsten Versuch zu machen, dramatischen Ausdruck zu bringen.

Dem gleichen Fehler begegnet man in dem Duett zwischen Elisabetta und Norfolk. Letzterer versichert seine unwandelbare Treue in den rasendsten Vokalisen. Elisabetta wiederholt ganz die gleichen Töne, aber bekundet darin den Schrecken, den sie über die Nachricht von der Treulosigkeit ihres Geliebten empfindet.

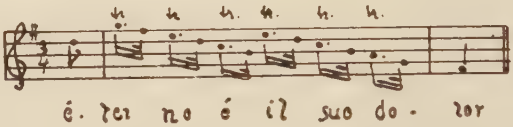
In der opera seria O t e l l o sind neben dieser reinen Bravourtechnik bereits Ansätze zu einer dramatischen Wahrheit. Rossini scheint zu Beginn in dem Bravourstil verharren zu wollen; doch hat er seine Unbekümmertheit gegen den gigantischen Stoff nicht lange beibehalten. Schon am Ende des ersten Aktes zeigen gewisse charakteristische Wendungen eine ernstere Auffassung des Sujets. Man vergleiche die erste Arie Otellos mit dem Duett zwischen Desdemona und ihrer Amme Emilia. In ersterem sind die Koloraturen bedeutungslos. Otello verspricht seinem Heere nun, nachdem er der Liebe Desdemonas gewiß ist, ihm immer ein mutiger Führer zu sein. Es sind nur wenige Worte, die endlos wiederholt werden. Der Vers „sento infiammarsi il cor" wird allein 12 mal gebracht und auf jede mögliche Art mit Koloraturen ausgeschmückt. Diese wollen nichts, als der Stimme eine Gelegenheit bieten, mit ihren Fertigkeiten zu glänzen. Den Zweck erfüllen sie allerdings in reichem Maße, und es gibt wohl nur wenige Komponisten, die dankbarer für eine Stimme geschrieben haben als Rossini. In dem angeführten Satz wird auch nicht immer das gleiche Wort figuriert und dann etwa bei jeder Wiederholung eine Steigerung der Fiorituren gebracht, sondern ganz

willkürlich greift Rossini bald das eine, bald das andere Wort heraus und benutzt es als Träger seiner Improvisationen.

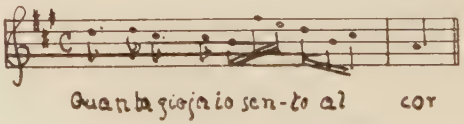
Vergleicht man hiermit das erwähnte Duett, so bietet sich ein ganz anderes Bild. In dieser Liebesklage ist die Koloratur auf eine Stelle beschränkt „dura un momento il jubilo, eterno é il suo dolor"; die gleiche Quartolenfigur erscheint mehrere Male nacheinander, und die Phrase erhält dadurch etwas trost- und hoffnungsloses. Wie sich in solchem Falle die Gedanken stets um einen Pol drehen, so auch hier die Melodie.



Bei der Wiederholung der letzten Worte zittert die tiefe Erregung, die sich Desdemonas bemächtigt hat, in der Melodie nach.



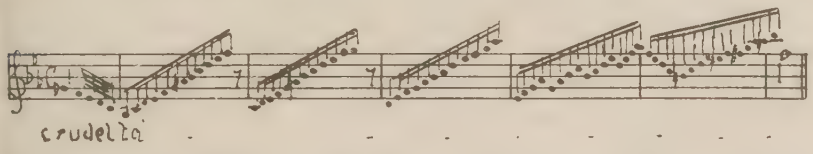
Das Duett Jago — Otello im II. Akt zeigt ebenso wie das letzte Stück, daß Rossini, sobald er der dramatischen Wahrheit zu entsprechen versucht, von dem übermäßigen Figurenwerk absieht und die Passagen für besondere Stellen aufspart. So dient die Koloratur dazu, die zornigen Worte Otellos „Io mi sento lacerar" zu unterstreichen und den Ausdruck der Wut zu erhöhen. Die kleine Figur in der Partie Jagos zeigt so recht die Schadenfreude des Versuchers über den gelungenen Plan. Dieses kleine Melisma ergibt ein direkt plastisches Bild. Man hat dabei unwillkürlich die Vorstellung eines diabolischen Grinsens.



Im Solo der Desdemona (im Finale des zweiten Aktes) wird der erste Vers „se il padre m'abbandona" als rhetorische Frage zweimal ausgesprochen, dann folgen nach einer langen Pause die Worte „da chi sperar pietà", die außerordentlich reich figuriert sind. Radiciotti erwähnt diese Stelle auch in seiner Biographie und sagt: „Die Fiori-

turen, die das blendende Stück begleiten, werden von den zeitlichen Kritikern verschieden beurteilt. Solche, wie Fétis halten sie am wirksamsten, um das Gefühl, das Desdemona belebt, auszudrücken: „Diese Vokalisen sind nicht ein Widersinn, weil sie der Charakter der nervösen Aufregung sind, die den Geist in Verzweiflung setzt", und ich (Radiciotti) kann nicht dem Geschmack des illustren belgischen Historikers widersprechen."[41]) Leider setzt Rossini den mit Otello begonnenen Weg zur dramatischen Einheit nicht in seinen nächsten ernsten Opern fort.

Er fällt immer mehr in den Stil der Elisabetta zurück. In Armida lassen sich die reichen Fiorituren noch vertreten. Rossini zeigt in den beiden großen Nummern der Heldin, daß auch in dem reichsten Passagenwerk noch ein Sinn liegen kann. Triller und graziöse Variationen geben dem ersten Finale das Gepräge. Das dauernde Wogen der Stimme wird nur von einzelnen Akkorden des Orchesters getragen. Armida schildert die Liebe und preist deren Macht und Freuden. Hierbei soll die Musik, die trotz aller Schnelligkeit in der melodischen Linie stets weich und abgerundet bleibt, verführerisch wirken, und der glänzende Mantel, den die Worte Armidas tragen, erfüllt diese Forderung ganz. Ein anderes Aussehen hat die Koloratur im zweiten Finale, in welchem Armidas Haß auflodert; besonders hervorgehoben wird das Wort „crudeltà". Die Stimme schnellt in Passagen hoch und reißt dann plötzlich ab, es klingt jedesmal wie ein Aufschrei.



Bei der Reprise bittet sie Rinaldo, ihren Schmerz zu enden. Auch diese Worte werden von der gleichen melodischen Phrase getragen. An einer solchen Stelle hat die Koloratur allerdings nichts zu suchen. Hier arbeitet Rossini, ohne sich um den Text zu kümmern, lediglich nach einem Formschema.

In Donna del Lago entfernt sich der Komponist noch einen Schritt weiter von den dramatischen Forderungen. Das zeigt sich im Verlauf der Oper immer stärker. Die erste Baccarole der Elena ist noch sehr schön in der melodischen Linie, jedoch klingt sie mehr wie ein Lied, das man hinsingt, ohne dabei innerlich beteiligt zu sein, als wie eine Liebesklage. Die Koloraturen, die in reichem Maße in die Melodie eingeflochten sind, sind zu leicht und tändelnd, um

[41]) Radiciotti: Rossini, Tivoli 1929, Bd. I, S. 256.

seelische Tiefe aufzuweisen. Im II. Akt verfällt Rossini immer mehr dem Fehler bloßer Rhetorik. Die Cavatine Ubertos „oh fiamma soave" ist so reich wie nur möglich mit Passagen und Melismen ausgeschmückt, die noch dazu in schroffem Gegensatz zum Text stehen. Er spricht von süßem Entzücken und bittet den Liebesgott, Mitleid mit einem treuen Liebenden zu haben. Diese Bitten, die einer zärtlich weichen Stimmung entspringen, kleidet Rossini in wilde Kaskaden, die teilweise wie Blitze plötzlich aufzucken. Große Figuren sind ohne Verbindung nebeneinander gestellt. An Stelle einer Kantilene, die hier am Platze wäre, wird dem Hörer nur ein Aufwand vokaler Ornamente, ein gleißendes aber schnell ausbrennendes Feuerwerk geboten. Genau das gleiche Bild bietet das Rondo Finale der Elena.

Wohin die Vernachlässigung der musikalischen und dramatischen Wahrheit führen kann, zeigt die Oper Matilda di Sabran, in der man sogar nach Belieben die Reihenfolge der einzelnen Nummern vertauschen konnte, ohne die Handlung zu verletzen[42]).

Dagegen lassen die opere buffe einen ganz neuen Eindruck von der Persönlichkeit Rossinis gewinnen. Die ersten Werke in diesem Genre sind ohne große Bedeutung; doch bereits in Cambiale di Matrimonio (1810 für San Mosé in Venedig geschrieben) zeigt der erste Teil des Liebesduetts „Tornami a dir, che m'ami" eine Probe jener zarten und graziösen Melodien, die mit kleinen Melismen durchflochten sind, und denen man in allen komischen und halbernsten Opern Rossinis immer wieder begegnet.

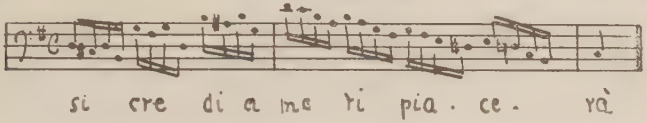
Die Farza, l'Inganno Felice zeigt ein Sujet, das nicht mit der Musik in Einklang steht, eine romantische, fast tragische Handlung, mit der sich die ausschweifenden Koloraturen nicht vereinigen lassen. So z. B. spricht Bertrando in seiner Cavatina von den Schrecken, die sein Herz befallen, und singt dabei endlose Passagen in A-dur, also ausgerechnet die strahlendste Tonart ist für diese düstere Stimmung verwandt. Auch in der Wahl der Worte, mit denen die Fiorituren verbunden sind, spürt man, daß der Komponist nur von gesangstechnischen aber nicht von dramatischen Grundsätzen ausgeht.

Ein völliger Umschwung tritt mit der Italiana in Algiera ein. Diese Oper, der Barbier und La Cenerentola können als die komischen Meisterwerke Rossinis angesprochen werden. Die Arien der Italiana entbehren zwar in ihrer reichlich für die Fioritur angelegten Struktur oft der Innerlichkeit und Tiefe, wie man sie etwa in Mozarts Figaro findet, aber ihr melodischer Reiz, ihre Grazie und Leichtigkeit sichern ihnen den Erfolg. Die Cavatine Lindoros ist reich verziert, jedoch ist die Koloratur stets elegant und steht keines-

[42]) Vergl. die Klavierauszüge Wien, Artaria & Co — Paris, Pacini.

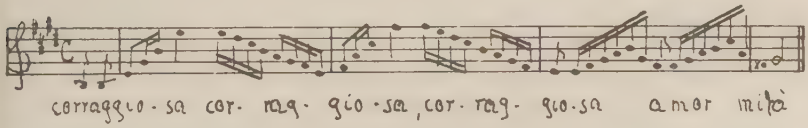
wegs zu dem Textinhalt in Widerspruch. Ganz folgerichtig wird in diesen Bitten an den Liebesgott das wichtigste Wort „senti pietà" durch die Koloratur hervorgehoben, der textliche und musikalische Akzent fallen zusammen.

In dem folgenden Duett sind die Verzierungen in der Partie des Basses Mustafa als typisch komisches Element zu werten. Er verspricht dem traurigen Lindoro eine einzigartige Frau, und indem er sie mit den schönsten Worten anpreist, versucht er inmitten seines Parlandierens eine Quartolenkoloratur. Es muß unglaublich komisch wirken, plötzlich den dicken Türken in der Art Lindoros reden zu hören, genau wie jemand, der, um den Wert der gepriesenen Ware recht zu veranschaulichen, versucht, sich besonders gewählt auszudrücken.



Dabei darf man nicht vergessen, daß der Bey dem jungen Lindoro seine eigene Frau, deren er überdrüssig ist, anhängen will. Ebenso komisch wirkt aus dem gleichen Grunde die Arie des Alten, der sich auf die junge hübsche Italienerin freut. In dieser Vorfreude girrt er wie ein Jüngling eine Arie, die nur aus Triolenkoloratur besteht.

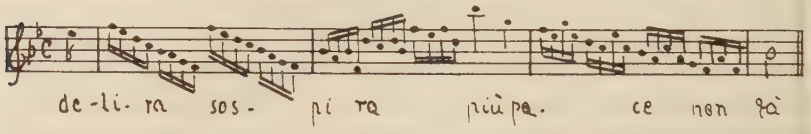
Das Rondo mit Chor (im II. Akt) zeigt Isabella in ihrem Liebesglück, und Rossini stattet dieses Jubeln mit den entzückendsten Melismen aus. Wie meisterhaft ist nicht ihr stolzes Bewußtsein, daß sie in ihrer Liebe allen Gefahren widerstehen wird, vom Komponisten wiedergegeben.



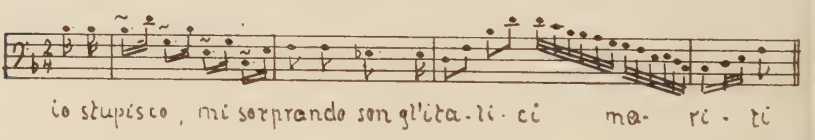
Die dreimalige Wiederholung des Wortes „corraggiosa" ist hier nicht wie so oft in der opera seria ein sinnloses Hinplappern, nur um Silben zu finden, die man den Passagen unterlegen kann. Hier ist es eine Steigerung des Ausdrucks, das Betonen eines festen Entschlusses, jedoch mit ungeheurer Grazie ausgeführt.

Betrachtet man nun im Anschluß an dieses Werk die opera buffa, il Turco in Italia, so ist man überrascht, wie ungleich Rossini in seinen Schöpfungen ist. Il Turco entsprach so wenig den Erwartungen des Publikums, daß trotz der allgemeinen Rossini-

begeisterung eine scharfe Kritik laut wurde[43]). Die reichen Koloraturen entsprechen meist nicht der dramatischen Wahrheit. Narciso spricht in seiner Arie im ersten Akt die Worte „deliri, sospiri più pace non hà". Die Fiorituren zeigen aber etwas ganz anderes als Trost- und Mutlosigkeit.

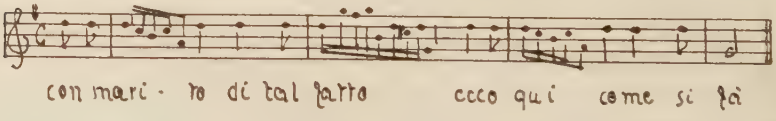


Auch hier ist wie oft in den opere serie — vergleiche Armida und Elisabetta — das Wörtchen non mehrmals aufgeteilt in „nò, nò, non", um noch eine Gelegenheit für ein paar Melismen zu schaffen. In dem folgenden Quartett hat Selim am Anfang des Largo ein kurzes Solo. In einem ganz burlesken Text werden die italienischen Ehemänner gepriesen. Dazu singt der Baß Phrasen, die für die Prima Donna einer ernsten Oper geschrieben sein könnten. Hier hat der Vorwurf, den man Rossini öfters machte, man könne die Musik zu seinen komischen Opern mit der seiner ernsten verwechseln, volle Berechtigung[44]). Ein Beispiel wird dies genügend bestätigen.



Sobald die anderen Stimmen einsetzen, geht Selim in ein buffomäßiges Parlando über.

Doch ist auch in diesem Werk nicht alles unserm heutigen dramatischem Empfinden entgegengesetzt. In dem Duett Fiorilla — Geronio hat der Sopran eine kleine Solostelle „con marito di tal fatto ecco qui come si fà". Die kleinen eingestreuten Melismen bieten so-

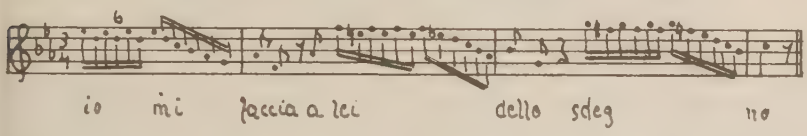


[43]) Allgem. mus. Zeitung 1814, S. 636. Mayländer Rezension: Mit gegenwärtiger Oper war man sehr wenig zufrieden, aufgewärmte Ideen aus seinen älteren Opern, mitunter auch manche anderer berühmter Autoren, ein immerwährendes langweiliges Cresc. il forte, äußerst sparsame und immer dieselben Modulationen, öftere Vernachlässigung der Worte, wenig Kunst im Ganzen, manche Stücke zu lang. Es scheint leider, als habe Rossini sich selbst vernachlässigt.

[44]) Allgem. mus. Zeitung 1817, Bd. 19, Mayländer Rezensionen.

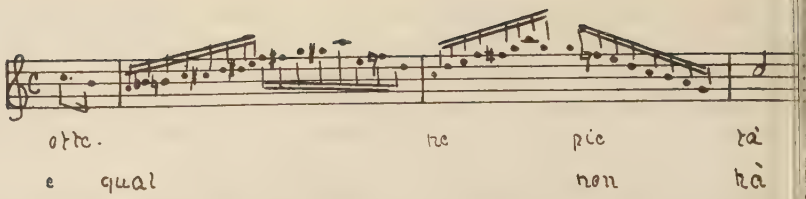
viel Schelmereien und Freude, daß sie denen der Rosina gleichzustellen sind. Sie wirken in dem Allegro wie ein spöttisches Auflachen Fiorillas, um den alten Geronio zu quälen.

Doch bilden solche Stellen nur Ausnahmen. Übrigens fühlt man gerade in dieser Oper besonders, daß Rossini seine Werke nicht immer mit der gleichen Aufmerksamkeit und Liebe schreibt, daß er nicht nur ganz kalt und vom Geschehen unberührt bleiben kann, sondern ihn zuweilen sogar seine reiche Phantasie im Stich läßt. Für gewöhnlich weiß seine Erfindungskraft auch den an sich dramatisch schwachen Augenblicken ein glänzendes und den Hörer im Moment blendendes Äußere zu geben. Aber in Il Turco ist nicht einmal das der Fall, wie man am meisten im ersten Finale beobachten kann. Zu den gewiß leidenschaftlichen Worten Fiorillas „io mi faccia a lei dello sdegno" schreibt Rossini eine Tonübung, aber keine Melodie.

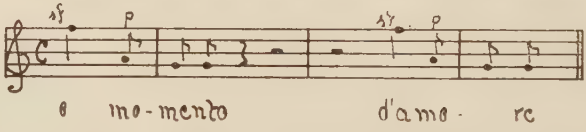


Nach diesem Werk ruht das Schaffen Rossinis auf dem Gebiet der komischen Oper fast zwei Jahre. 1816 erscheint dann in Rom sein unsterblicher il Barbiere di Siviglia. Zum ersten Male hatte Rossini das Glück, ein Libretto zu finden, das ihm lebende Personen und keine imaginären Automaten gab, dessen Entwicklung der Handlung keine unwahrscheinlichen Verwicklungen zeigte. Natürlichkeit, Frohsinn und Lebhaftigkeit des Stoffes halten seine Inspirationen dauernd lebendig, und die wenigen Zugeständnisse an den Gebrauch der Zeit, z. B. die endlosen Cadenzen, fallen bei den großen Vorzügen der Musik überhaupt nicht ins Gewicht.

Die Cavatina ist in ihrer Eigenschaft als Ständchen, das Rosinens Gefallen erregen soll, zu den reichen Koloraturen berechtigt. Zu Beginn handelt es sich nur um kleinere Verzierungen. Die erste größere Koloratur erscheint auf dem Wörtchen „und — e puo dormir" rein musikalisch eingefügt, dient sie als Verbindung zweier Phrasen und kann somit nicht dramatisch störend wirken. Auch die sehr ausgedehnte Passage „quest'anima ottene pietà" ist durchaus an ihrem Platze. Der Satz muß hervorgehoben werden, denn er umschließt das ganze Hoffen des Grafen, diese Worte sind die Vorahnung seines Glücks. In der Reprise wird die gleiche melodische Phrase von den Worten „dolce contene che equal non hà" getragen. Textlich handelt es sich wieder um einen Höhepunkt und sinngemäß wird die Koloratur durch die Begeisterung, die in diesem Verse liegt, gefordert.

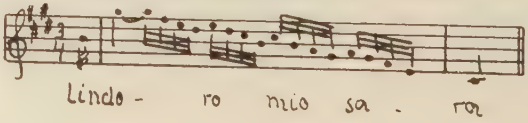


Interessant ist es nun zu sehen, wie Rossini dann bei den Worte „o istante d'amore, Felice momento" die Koloratur plötzlich ab brechen läßt. Das Ständchen, die Umgebung, das Bewußtsein, daß e auf der Straße vor Rosinas Fenster steht, alles ist vergessen. Fa atemlos, überwältigt, bricht er eine wahre, tiefe Leidenschaft hervo

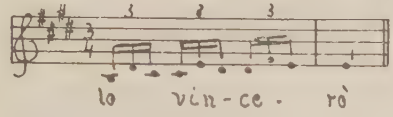


Das sforzato und piano subito verstärken noch diesen Moment. Ers dann, nach zwei langen Fermaten setzt die Reprise ein. Die beide Fermaten sind sicherlich damals von den Sängern zu einer große Koloratur ausgenutzt worden, zumal das Orchester auch schweigt Rossini hat mit Bedacht kein ad. lib. vorgeschrieben, wenn er auch zu seiner Zeit nicht verhindern konnte, daß die Sänger ihre Kuns zeigten. Jedoch wird dann viel von dem Eindruck zerstört; denn di eintretende Stille ist von höchster Wirkung, es ist gleichsam ein Be sinnen des Grafen, wo er sich befindet. Erst dann wird die Repris logisch. Die Verbindung wird geschaffen, indem Almaviva die Worte der syllabischen Phrase noch einmal aufgreift und sie diesmal mit Koloraturen tändelnd, dem Charakter eines Ständchens entsprechend singt.

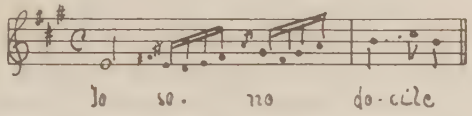
Die Cavatina der Rosina erregte zunächst in Rom heftigen Widerspruch. Eine Kritik schreibt: „Die Arie, „son docile" scheint dem Charakter der Person entgegengesetzt zu sein, da Rossini hier die frechen Schreie einer alten Jungfer ausdrückt anstatt das süße Lamento einer jungen Verliebten." In Wirklichkeit hat Rossini wohl selten eine glücklichere Inspiration gehabt als in diesem Stück. Das Andante zeigt nur zwei kleine figurierte Stellen. Der Sprung mit den vier fallenden Quartolen gibt ein lebhaftes Bild der Freude und des Entzückens über die bevorstehende Erfüllung ihres Herzenswunsches.



n den drei kleinen Figuren auf die Worte „Io vincerò" spricht Schelnerei und Spitzbübigkeit. Sie freut sich ihrer kleinen Listen. Herorgerufen wird dieser Eindruck durch das Absetzen eines jeden Moivs und Wiedereinsetzen auf dem gleichen Ton.



)as Moderato ist reicher an Koloratur, aber ohne übermäßige Länge. ußer der üblichen Reprise ist eine kurze Phrase zweimal auf verchiedenen Texten gegeben.



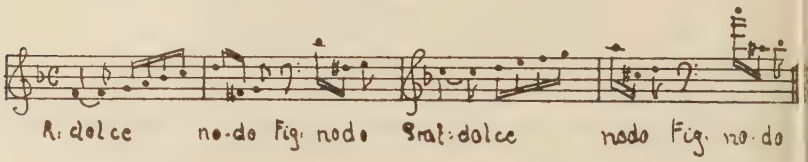
)ie Melodie fließt gleichmäßig und weich schwingend dahin, eine igur entwickelt sich aus der anderen und entspricht damit vollkomien dem „io sono docile, sono obbediente". Das weiche Gleiten der elodischen Linie malt das sich-Fügen und Gehorchen. Ganz entickend weiß der Komponist die letzten Worte auszudeuten „cento appole farò giocar". Die verschiedensten Koloraturelemente sind erangezogen, um das Spielen plastisch zu versinnbildlichen. Trotz er Koloraturen ist die Cavatina keine Bravourarie, die Vokalisen aben ihren besonderen Charakter, alles ist graziöse Koketterie. osina ist ein Geschöpf voll Blut und Leben, mit Schelmerei und leinen Listen weiß sie, ihr Glück zu erringen. Im Barbier spricht ossinis eigene stets heitere Lebensauffassung.

Nicht uninteressant ist der Vergleich mit Mozarts Figaros Hochit, ein Vergleich, der nahe liegt, da Rossini sich ja immer auf Moırt als sein Vorbild beruft. Und zwar würde dem Typ der Rosina e Susanna entsprechen. Doch die romantische Innerlichkeit Suınnas, besonders in der Rosenarie im III. Akt ist etwas völlig anres als die spielerische Unbeschwertheit in der Cavatina Rosinas.

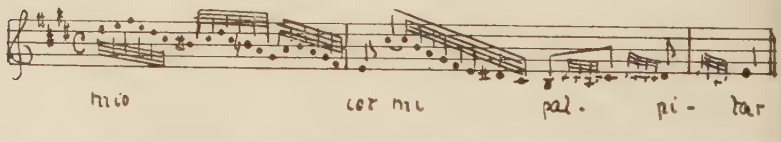
In der Arie della lezione des II. Aktes singt Rosina die kühnsten ıssagen, um Lindoro, der den Lehrer spielt, ihre Kunst und Kehlrtigkeit zu beweisen; sowie sie ihm aber halblaut einige Worte flüstert, schwindet jegliches Figurenwerk.

Die einzige Scene, in der Rossini den Sängern zu Gefallen hreibt, ist das Terzett nach dem Sturm. Die wenigen Worte sind uernd wiederholt, und die Handlung dadurch aufgehalten. Draatisch drängt die Entscheidung, jeden Moment kann das Paar über-

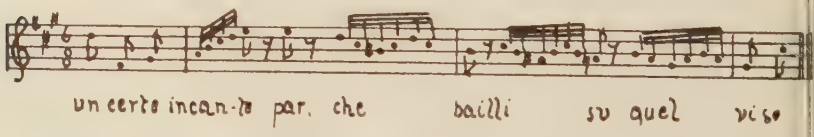
rascht werden, und trotzdem ergehen sich der Graf und Rosina endlosen Fioriturен. Allerdings versöhnt Rossini den Hörer durch die Art, wie er die Partie des Figaro dem Duett der Liebenden einfügt. Man beobachtet, wie er sich über die Zärtlichkeiten lustig macht, indem er bald mit natürlicher Stimme, bald im Falsett das letzte Wort ihrer Phrase wiederholt.



Die letzte der drei besten Rossinischen Buffaopern ist l a C e n e r e n t o l a. Sie zeichnet sich besonders durch die Eleganz ihres Figurenwerks aus, das aber nie dem Sinn des Textes widerspricht noch die dramatische Wahrheit verletzt. Die Passagen des ersten Duetts zwischen Cenerentola und Ramiro weisen eine große Fröhlichkeit, und obwohl beide verschiedenen Text auf die gleiche Koloratur singen, bleibt der Sinn gewahrt. Ramiro bewundert das Leuchten und Schimmern in ihren Augen, und bei den Worten Cenerentolas versinnbildlicht die gleiche Koloratur das Beben, die innere Erregung, die sich in ihrer Rede andeutet.



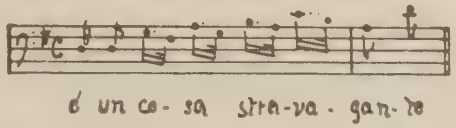
Und welche Weichheit und Verlassenheit zeichnet sich in der folgenden Phrase Cenerentolas.



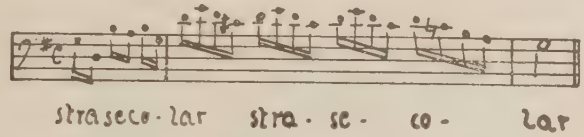
In der Partie des Dandini dienen die Koloraturen wie schon in der Italiana als komisches Element. Dandini soll als Prinz verkleidet die Schwestern zum Balle einladen. In einer Cavatina entledigt er sich dieser Aufgabe, indem er als Prinz die graziösesten Fiorituren und Melismen flötet, eine Scene von grotesker Komik.

Das Duett der beiden Bässe im zweiten Akt „Un segreto d'importanza" hat allerdings nur kleine figurierte Stellen im Part des Dandini, die aber so logisch aus der Handlung und dem Charakter

er sprechenden Person entstanden sind, daß sie nicht übergangen erden dürfen. Indem Dandini dem albernen Magnifico ein Geheimnis nvertraut, weiß er seine Worte durch kleine Figurationen mit größ-r Ironie auszustatten.



elche Wichtigkeit wird durch dieses Motiv, das stark akzentuiert ufenweise aufsteigt, den Worten beigelegt. Fabelhaft hat Rossini ich verstanden, das Grauen, das das Geheimnis angeblich hervor-ufen soll, durch das rollende Motiv zu untermalen.



Die Koloraturen Cenerentolas im ersten Finale sind allerdings ichlich stark aufgetragen; doch lassen sie sich insofern als sinn-mäß vertreten, da sie dem freudigen Gedanken, der Cenerentola herrscht, entsprechen. Rein musikalisch gesehen sind sie von oßer Schönheit und Grazie, auch sehr abwechslungsreich in ihrer ruktur. In dem folgenden Quartett jedoch sind die Figurationen, e eine Stimme nach der andern bringt, weniger von dramatischen s musikalischen Grundsätzen bedingt.

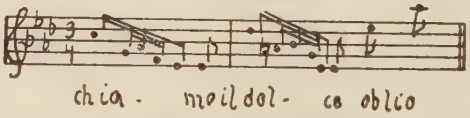
D) 2. Umarbeitungen für Frankreich.

Zwei ernste Opern nehmen im italienischen Schaffen Rossinis ne Sonderstellung ein, da er sie in späteren Jahren für die fran-sische Bühne neu bearbeitete[45]), Mosé in Egitto 1818 und aometto II. 1820, beide für Neapel geschrieben.

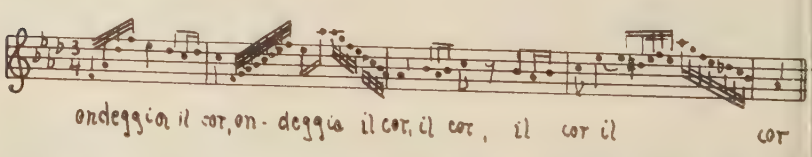
[45]) Otto Gumprecht: Rossini in Neuere Meister 1883: „Paris mit der eite seines geistigen Horizontes, der Fülle künstlerischer Anregungen, r allem seiner großen Oper, welche damals die Glucksche Tradition ch treuer bewahrte als jetzt, übte auf Rossini einen ähnlichen Einfluß e einst auf Cherubini und Spontini. Eine nach der andern sanken r seinem geistigen Auge die engen nationalen Schranken, welche die l. Gesangsbühne seit jeher eingehegt. Wenn er bis dahin volles Ge-ge gefunden im freundlichen Tonspiel, wenn es lediglich seine Sorge wesen, in verschwenderischer Fülle darzubieten, was der Stimme an rniger Kraft, schwellendem Wohllaut und glatter Schmeichelei inne-hnt, so gesellt sich nun zur Schönheit der sinnlichen Erscheinung als dere Seite die Macht und Bedeutsamkeit des Ausdrucks."

Die Entstehung des Maometto II. fällt zeitlich zwischen Donna del Lago und Matilda di Sabran[46]). Auch diese Oper zeigt e ganze Anzahl Nummern, die von üppigem Figurenwerk überwuch sind. An einzelnen Stellen jedoch liegt in diesen Passagen tieferer Sinn.

In der Cavatina der Anna im ersten Akt „Ah che inva wechseln reiche Koloraturen und syllabische Strecken. Die Passag sind aber entgegen dem Gebrauch in andern opere serie in ihr Form gemäßigt und dem Text mehr angepaßt. Wie weich schmieg sich die kleinen Melismen den Worten „chiamo il dolce oblio" an.



Auch die mehrfache Figurierung des Wortes „genitor" ist durcha berechtigt; die Erregung, die Angst um den Vater hat Rossini ba in unruhigen punktierten Gängen, bald in Triolen, die stets absetz und mit der nächsten Figur neu auf dem Endton der ersten wied einsetzen, charakterisiert und so den Eindruck des Gehetztseins he vorgerufen. Die Coda wird auf dem Satz „ondeggia il cor" aufgebau Hier ist der Grund für die nicht überlangen und dabei melodisch se schönen Koloraturen in dem Hin- und Herschwanken der Gefüh Annas zu suchen. Die Verschiedenartigkeit der angewandten Kol raturelemente, das plötzliche Abbrechen einer Passage, die eing schobenen größeren Notenwerte oder Pausen, die den glatten Ve lauf der melodischen Linie unterbrechen, das alles kennzeichnet d Unentschiedenheit, die Zweifel, soll sie ihrem Herzen oder der Pflich gehorchen. Diese Coda ist wirklich einmal nicht nur eine leer Formel, ein Stück, das nicht nur als reiner Ohrenschmaus gewerte werden darf.

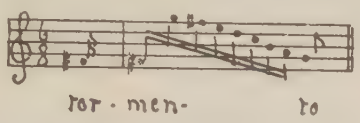


Bei der Umarbeitung hat Rossini die Cavatina nicht mit über nommen.

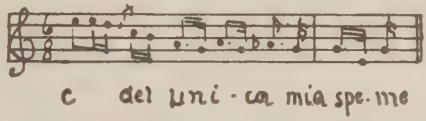
Das erste Andante Annas im zweiten Finale zeichnet sich durc wenig Textwiederholungen und eine nur kurze Coda aus. Die Kolo-

[46]) Die Beschreibung des Maometto und seiner Umarbeitung wird den des Mosé vorangestellt, da diese Oper bereits 1826, Mosé erst 1827 neu bearbeitet wurde.

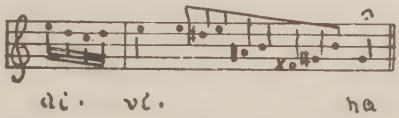
ratur ist nicht vorherrschend sondern nur an wenigen Stellen eingestreut, an denen sie voll vertreten werden kann. Die Figuration des Wortes „tormento" wirkt durch den Oktavensprung, der mit einer fallenden und allmählich schneller werdenden Passage verbunden ist, wie ein Schmerzensschrei.



Bei dem Satze „e del mia speme" scheint die Stimme in den kleinen punktierten Figuren ein wenig zu schwanken. Das plötzlich auftretende as und die dadurch entstehende Tonfolge einer verminderten Quarte as-g-e sollen das Schwinden dieser einzigen Hoffnung andeuten.

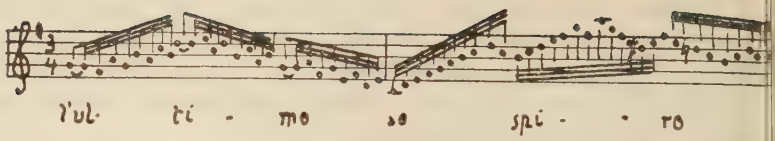


Die Hervorhebung des Wortes „divina" in dem Vers „voce tua divina" liegt in der erhobenen Vorstellung, die sich mit diesem Ausdruck verbindet, begründet. Auch der vorgeschriebene langsame Verlauf der Koloratur unterstreicht noch die Demut, mit der sich Anna der göttlichen Stimme unterwirft. Der Rhythmus ist aufgehoben, der Takt verbreitert, das Orchester schweigt. Völlig isoliert steht das eine Wort in dem allgemeinen musikalischen Verlauf.

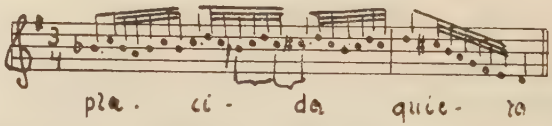


In dem folgenden Allegro erkennt man wieder mehr den Komponisten der Elisabetta, Donna del Lago und der Matilda. Durchgehende Sechzehntelreihen, denen kein tieferer Sinn beigelegt werden kann, machen aus diesem Allegro ein rein instrumentales Spiel.

Die Koloraturen des zweiten Andante sind in ihrem Aufbau vielseitiger und abwechslungsreicher, jedoch völlig fehl am Platze. Anna wendet sich hier an die Mutter Gottes und richtet an sie ihren letzten Seufzer „madre a te é l'ultimo sospiro di quest anima fedel". Dieser letzte Seufzer nun dehnt sich über ein endloses Auf -und Ab von Tönen aus.



Der nachwagnerischen Zeit scheint es unnatürlich, daß ein sterbend Mensch die Kraft für eine solche Leistung aufbringen könnte. gleichem Maße sinnwidrig erscheinen auch die rasenden Fioritur



bei den Worten „placida quiete". Die Chromatik h-c-is, die inne halb der Figur vorliegt, trägt ebenfalls nicht dazu bei, den Eindru der stillen Ruhe zu erwecken.

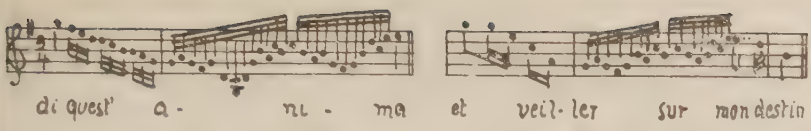
Das letzte Andantino „madre a te" der Arie Annas hat Rossi in der französischen Bearbeitung[47]) für die Arie der Pamira[48]) i zweiten Akt benutzt[49]). In der Umarbeitung dieser Oper achte Rossini besonders darauf, den Gesang von den übermäßigen Ve zierungen zu befreien, die mit Melismen überladene Cadenz mäßigen und lange und zu wenig sinngemäße Motive zu unterdrücke Der Textinhalt des genannten Andante ist ein wenig geändert en sprechend der veränderten Stellung dieses Satzes im dramatische Verlauf. Pamira bittet die Mutter Gottes, über ihr Schicksal z wachen. Der Satz ist gegenüber der italienischen Fassung etwa gekürzt, und die Koloraturen sind gemäßigter, obwohl für ein Gebe noch immer sehr reich. Außer auf Verminderung der Tonanzahl be zieht sich die Vereinfachung auch auf den Tonumfang. Die großen dramatischen Intervalle sind entsprechend dem lyrischen Textinhal einer einfacheren, mehr kantablen Linie gewichen.

[47]) Die Bearbeitung erschien 1826 in Paris unter dem Titel le Siège de Corinth.

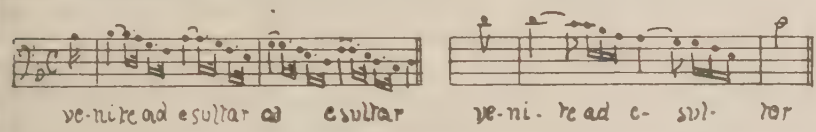
[48]) Die Namen der Personen wurden geändert mit Ausnahme de Hauptperson. Anna — Pamira, Calbo — Ismene, Erisso — Cléomène.

[49]) Aus der alten Fassung wurden in die französische Fassung folgende Stücke übernommen.

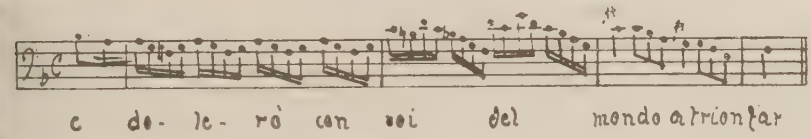
I. Akt: Introduktion
Terzett (Ohime, qual fulmine) — Terzett (disgrace horrible) I. Akt.
Gebet der Anna — Gebet der Pamira, III. Akt.
Cavatina des Maometto — Arie des Maometto, I. Akt.
I. Finale bleibt.
II. Akt: Duett (Anna, tu piangi) — Duett (Que vois-je) II. Akt.
Terzett (in questi estrami istanti) — Terzett (Céleste providence) III. Akt.
Arie der Anna (madre a te) — Arie der Pamira, II. Akt.



Von der Partie des Mametto (italienische Fassung) werde nur die Cavatine mit Chor im ersten Akt näher herangezogen, da wir ihr auch in le Siège de Corinth begegnen. Das Allegro vivace enthält die Aufforderung Maomettos an seine Krieger, sich zu erheben und den Sieg zu feiern. Die letzten Koloraturen „venite ad esultar" sind ganz dem Sinn entsprechend. Die punktierten Rhythmen wie auch die Triolenfiguren versinnbildlichen den stolzen Triumph, den der Sieger empfindet.

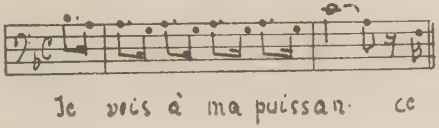


Dagegen erscheinen die nichtssagenden Quartolenfiguren des Allegro marciale wenig passend. Selbst in den triumphierenden Worten Maomettos liegt keine glaubhafte Begründung für ihr Dasein, sie verweichlichen nur den ganzen Satz. Dies Allegro hat mit einer Marschmelodie allein den $^4/_4$ Takt gemeinsam. Ein Beispiel erklärt das am besten.



Jede rhythmische Schärfe und Prägnanz, die man von solch kriegerischem Gesang verlangen kann, sind verschwunden, und an deren Stelle leere Vokalisen getreten.

Rossini hat diese Arie besonders eingreifend umgestaltet. Das Allegro vivace ist durch ein Rezitativ ersetzt worden, und nur der Marsch, dessen Aufbau dem der ersten Fassung identisch ist, bearbeitet. Es ist interessant, wie Rossini alle Koloraturen vermeidet oder sie durch kleine Melismen ersetzt. Die Vereinfachung geht so weit, daß man bald garnicht mehr von Koloratur sprechen kann. Man vergleiche nur das eben angeführte Beispiel der italienischen Cavatine mit der entsprechenden neuen Fassung.

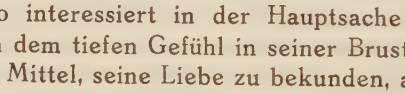


Eine andere Gegenüberstellung ergibt das gleiche Bild.

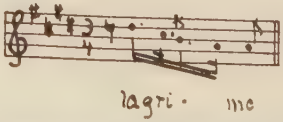
Die weichen melodischen Linien sind zu Gunsten einer straffen und scharf pointierten Rhythmik aufgegeben, die Grundlinie jedoch wird immer beibehalten.

Noch ein solistischer Satz des Maometto II., den Rossini gleich der ersten Cavatina Annas in der französischen Fassung unbeachtet ließ, soll genannt werden. Die Arie des Calbo „non temes d'un basso affetto" ist mit Koloraturen überladen, die im Andante maestoso ausschließlich von musikalischen Erwägungen zeugen, mit dem Text aber nicht in Verbindung stehen. Nur so kann man verstehen, daß das Wort „pace" auf eine chromatisch fallende Passage zu stehen kommt, und sich in dem Satze „comprar con la viltà" auf dem Wörtchen „con" die kühnsten Fiorituren auftürmen. In dem folgenden Allegro interessiert in der Hauptsache der zweite Teil. Calbo spricht von dem tiefen Gefühl in seiner Brust, findet aber auch hier kein anderes Mittel, seine Liebe zu bekunden, als in Sechzehntelquartolen und Trillerketten. Die wenigen Worte werden endlos wiederholt. Auch hat Rossini in der Verneinung „nò, nò, non" wieder einen guten Träger dieser rasenden Verzierungen gefunden.

Das Gran Terzetto, Anna-Calbo-Erisso, I. Akt ist in der bei Rossini so beliebten Kanonform angelegt. Anna beginnt mit einem Solo, in dessen Verlauf sich die Koloraturen nach und nach steigern. Die ersten kleinen Melismen sind ihren Worten angepaßt, die wenigen chromatischen Schritte bei den Worten „vile inganno" zeigen wirklich etwas von einem langsamen feigen Vorgehen.



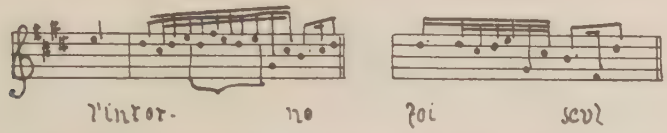
Auch das Schluchzen bei dem Ausdruck „lagrime" ist naturalistisch ausgestaltet; besonders bewirkt dies der kurze Vorschlag.



Die nun nach und nach ausgedehnteren Koloraturen mögen noch durch die wachsende Verzweiflung Annas begründet werden, jedoch passen

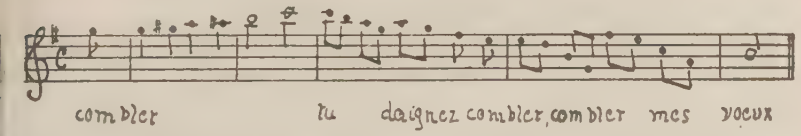
sie keineswegs zu den Worten der beiden Männer, die Anna zu beruhigen suchen. Auch die Riesencadenz auf „genitor", die alle drei Stimmen nacheinander singen, verfolgt nur den Zweck, den konventionellen, formalen Forderungen zu genügen.

In le Siège de Corinth findet man das Adagio des Gran Terzetto wieder. Die Koloratur, besonders gegen das Ende zu, ist stark vereinfacht. Der Inhalt der französischen Umdichtung deckt sich mit dem des italienischen Originals. Rossini vereinfacht die Koloraturen, indem er zwei bis drei der umspielenden Töne fortfallen läßt und sich auf den Kern einer Figur beschränkt.



Er verlängert in vorliegendem Beispiel die erste Note und nimmt aus der nachfolgenden Tongruppe die vier Mitteltöne, die nur eine Wiederholung der vorhergehenden sind, heraus. Das Melisma wird dadurch markanter und die Linie einfacher. Die große Cadenz dieses Satzes ist auf einige Doppelschläge beschränkt worden, in der Partie des Cléomène fehlt sie sogar ganz.

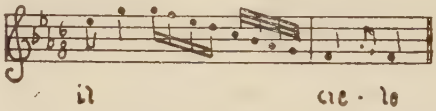
Eine Neukomposition für Le Siège de Corinth ist die Arie des Cléomène „C'est toi grand Dieu" im dritten Akt. Hier tritt das neu angestrebte Ziel nach dramatischer Vervollkommnung bereits klar hervor. Rossini hat in den übernommenen Nummern viel gemildert, aber trotzdem noch nicht alle überwuchernde Koloratur ausmerzen können. In diesem Stück aber, in welchem Cléomène sein Vertrauen zu Gott bekennt, zeigt sich nirgends ein Zuviel. Die wenigen Fioriturен beziehen sich nicht auf einzelne Worte sondern mehr auf die Grundstimmung, sie bleiben stets ruhig und gemessen. Selbst die letzte große Cadenz bewahrt die Würde, die dem Inhalt des Textes entspricht.



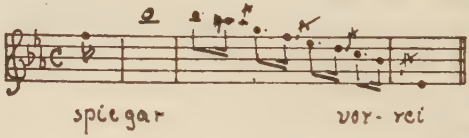
Die Umarbeitung des Maometto II. zeigt deutlich die Bemühungen Rossinis, dem französischen Ideal des Musikdramas nahe zu kommen.

Ein etwas anderes Bild erhalten wir von der Umarbeitung der weiten Oper il Mosé in Egitto. Das italienische Original zeigt außer in der Titelrolle, die reine musikalische Deklamation aufweist, noch in starkem Maße den alten Rossinischen Bravourstil.

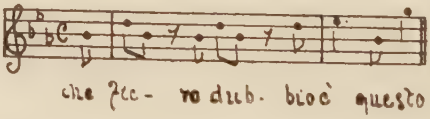
Die Arie der Amaltea „la pace mia smarrita", die nicht in die französische Fassung aufgenommen wurde[50]), besteht fast nur aus Koloraturen. Sie schildert ihre Angst, ihre Zweifel und Qualen. Die Hauptkoloraturen des Andante werden von den Versen „spero, che i voti miei il cielo seconderà" getragen. Jedoch wird von der Fioritur nicht ein einzelnes Wort hervorgehoben, sondern Rossini bringt sie fast improvisatorisch, bald bei diesem, bald bei jenem Wort des Satzes. So kann es öfters geschehen, daß die Passage auf den Artikel il zu stehen kommt, das Subjekt „cielo" dagegen ganz bedeutungslos auf zwei Viertelnoten verklingt.



Das Allegro der Arie ist weniger mit Fiorituren ausgeschmückt, jedoch passen die hüpfenden Rhythmen der Phrase „se spiegar vorrei" auch nicht besonders zu Angst, die aus diesen Worten spricht[51]).



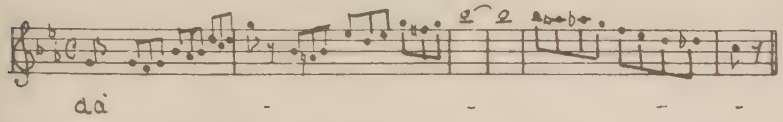
Zu Beginn des zweiten Teils scheint Rossini mehr seine Aufmerksamkeit dem Drama zuwenden zu wollen. Die Phrase „che fiero dubbio é questo" bringt mit den eingeschobenen Pausen wirklich die Ratlosigkeit und Zweifel der Königin zum Ausdruck.



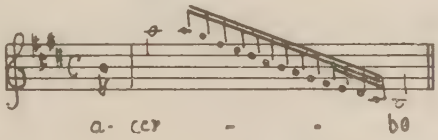
[50]) Folgende Nummern wurden übernommen.
I. Akt: Scene, Quintett — II. Akt nach der Introduktion.
Duett (Ah, se puoi cosi . . .) — I. Akt nach dem Quartett.
Duettino (Tutto sorride intorno) — bleibt.
Finale bleibt.
II. Akt: Duett (parlar, spiegar) — II. Akt nach dem Quintett.
Duett (Qual assalto) — zu Beginn des III. Aktes.
Quartett (mi manca la voce) — Andantino des III. Finale.
Finale bleibt.
III. Akt: Gebot des Mosé bleibt.
Finale bleibt.

[51]) Radiciotti urteilt: „Das Allegro ist banal und von einer opera semiseria. Es ist eins der gewöhnlichen Stücke, die der Komponist verpflichtet war zu schreiben, um den Mitteln der Sänger zu genügen." Radiciotti: Rossini, Bd. I, Seite 332.

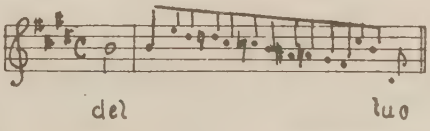
Doch dauert dies Besinnen nur einen kurzen Augenblick, sofort beginnt der alte Bravourstil wieder, der dann bei dem Ausruf „tormento più funesto vel mio non si dà" völlig in Banalität ausartet. Der Eindruck wird noch durch die dauernde sinnlose Wiederholung der Worte „non si dà" verstärkt. Besonders das eine Wort „dà" hat Rossini zu den gewagtesten Passagen gereizt.



Auch die Arie der Elcia im zweiten Finale nimmt mit ihren großen Passagen, die aber im Andante maestoso sehr elegant und abwechslungsreich sind, Rücksicht auf die Ansprüche der Sänger. Auch das vor der Reprise eingeschobene Wörtchen „Ah" dient nur der Koloratur; denn die Verse dieses Andante zeigen weder Leidenschaft noch Erregtheit, die einen solchen Ausruf rechtfertigen würden. Erst im Allegro werden die Textworte lebhafter, die Ausrufe Elcias „o acerbe, o immense pene" bedingen auch musikalisch größere Affekte. So ist der Septimensprung mit der anschließenden raschen Kaskade auf „acerbe" wohl richtig empfunden.



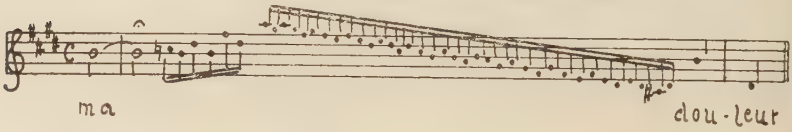
Unter solchen Umständen hat auch die chromatische Reihe auf „l'oggetto del tuo amor" ihre Berechtigung in dem sich aufbäumenden Schmerz, der nicht gerade in diesem Satz zum Ausdruck kommt, aber die Grundstimmung des ganzen Verses ausmacht.



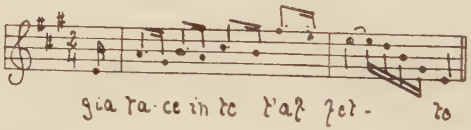
Das Vivace, das textlich noch eine Steigerung der Leidenschaft bringt, sinkt musikalisch sehr. Rossini gibt eine übliche Stretta mit den nichtigen Duolenfiguren, die jede Individualisierung von Anfang an unterbinden und unmöglich machen.

In der französischen Oper ist die Arie der Elcia nicht vereinfacht worden, im Gegenteil, Rossini hat in den Schlußtakten des Andante und Allegro noch riesige neue ad. lib.-Koloraturen hinzugefügt. Be-

sonders die Cadenz des Allegro ist widersinnig. Auf dem Wörtchen „mà" in dem Ausruf „ma Douleur" entfaltet sich ein rasches Spiel der Töne, das gerade als Neukomposition für Frankreich sehr überraschen muß, denn es widerspricht im Grunde der französischen Auffassung der Oper (s. Anm. 44).



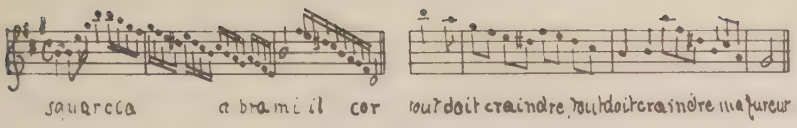
Das Duett Osiride-Elcia (ital. Mosé) bringt zwei verschiedene Texte auf eine Melodie. Trotz der reichen Koloraturen besteht in dem Allegro eine Verbindung von Wort und Ton. Aus den Worten Osirides sprechen Enttäuschung und Zorn, da er sich und seine Liebe verraten glaubt, aus denen Elcias der Schmerz, so verkannt zu werden. In dem gleichen Maße, wie die Erregung wächst, nimmt auch der musikalische Ausdruck zu, der die Koloratur als Ausdrucksmittel verwendet. Diese allmähliche Steigerung beginnt bereits mit der zweiten Verszeile „gia tace in te l'affetto", die entsprechende Stelle der Elcia lautet „percé farmi più infelice".



In dem ruckartigen Hochgehen der Melodie ist der langsam wachsende Zorn Osirides und die nach und nach stärker werdende Verzweiflung Elcias nachempfunden. Zum vollen Ausbruch kommen diese Gefühle, die so grundverschieden sind und in ihren Äußerungen doch gleich sein können, in der letzten großen Koloratur. Es ist wie ein letztes Aufbäumen und ermattendes Zusammensinken.

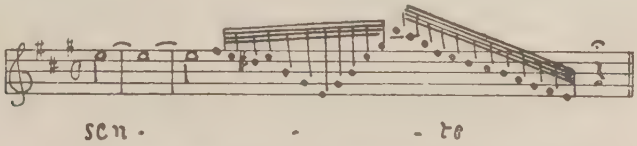
Das folgende Andante und Allegro sind wieder von rein musikalischen und gesanglichen Gesichtspunkten bestimmt.

Auch dieses Duett erfährt in der französischen Bearbeitung kaum eine Vereinfachung, nur eine einzige der starken Koloraturen ist einer ruhigeren kantablen Melodie gewichen.



Die musikalische Grundlinie ist beibehalten, die Vereinfachung wird durch den Wegfall der Nebennoten erzielt, und eine Ausbreitung der Figuration durch die mehrfache Wiederholung des Textes vermieden. Eine Änderung der dramatischen Auffassung tritt damit aber nicht ein. In der italienischen Fassung wird die Erregung durch eine rasche Folge von Tönen, in der französischen Fassung durch das mehrmalige Aufeinanderfolgen der gleichen Worte charakterisiert. Diese Vereinfachung geschah wohl in der Hauptsache des französischen Sängers wegen, der nicht so auf die Koloraturen eingestellt war[52]).

Außer den beiden bisher genannten Sätzen, die Arie Elcias und das Duett Osiride-Elcia[53]) sind die meisten Stücke der italienischen Oper in der Originalfassung übernommen worden und nur die Texte übersetzt. Hierher gehört auch das Duett Farao-Osiride, welches eine gewisse Gleichgültigkeit Rossinis gegen das dramatische Geschehen erkennen läßt. Die Fiorituren sind ganz willkürlich angehäuft. Beide Personen singen nacheinander dieselbe Melodie bei ganz verschiedenen gefühlsbetonten Versen. Während Osiride klagt, daß es keine größere Qual gäbe, als er sie empfinde, versucht der Vater ihn zu trösten. Der Schmerzausbruch und andererseits die Worte, die beruhigend wirken sollen, sind mit den gleichen rasenden Fiorituren ausgeschmückt. Z. B. geben an sich die Worte „io sento" keinen Anlaß zu folgender Riesenkoloratur.



Es ist nur ein melodisches Hin- und Herwogen der Stimme, das eher freudig jauchzend als schmerzdurchwühlt klingt. Auch erscheint vom heutigen musikdramatischen Standpunkt die lange vorangehende messa voce nicht mit der im Text angedeuteten Verzweiflung vereinbar. Ein Mensch in solcher Gemütsverfassung wird kaum die Ruhe

[52]) Radiciotti: Rossini, Bd. III, S. 170: „Unterrichtet im deklamierten Gesang, gewohnt Opern auszuführen, die keine große Beweglichkeit der Stimme verlangten, mußten sich die Sänger, als sie die Kompositionen des Pesaresen interpretieren mußten, an das Studium des italienischen Gesangs geben und die eigene Stimme im Mechanismus der Vokalisen üben. Die ersten, die sich auf den neuen Weg mit glücklichstem Erfolg begaben, waren Nourrit und Levasseur und la Cinti-Damoreau.

finden, einen einzigen Ton drei Takte lang an- und abschwellen zu lassen.

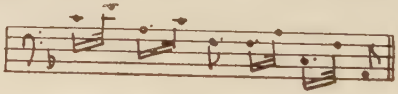
Rossini hat im vierten Akt des französischen Moise noch eine Arie der Anaide[53]) neu geschrieben. Sie steckt voller Schwierigkeiten, es ist eine reine Bravourarie, deren Vokalisen nicht einmal abwechslungsreich sind. Das ganze Stück setzt sich aus immer gleichbleibenden Quartolenfiguren zusammen, die keinen Zusammenhang mit dem Text aufweisen[54]).

Alles dieses läßt vermuten, daß in dem Jahr, das zwischen der Bearbeitung des Maometto und des Mosé liegt, sich die französischen Sänger bereits sehr in der italienischen Gesangskunst vervollkommnet hatten, und ihre Stimmen geschmeidiger und beweglicher geworden waren, und sie somit Rossini verleiteten, wieder in seinen alten Stil zu verfallen.

D) 3. Französische Werke.

Seine beiden letzten Opern schrieb Rossini für Frankreich, Le Comte Ory und den Tell. Le Comte Ory, sein letztes heiteres Werk, gibt bereits Zeugnis davon, wie eifrig Rossini die französische Schule studiert hatte; es ist keine opera buffa mehr sondern eine lyrische Komödie. Auch die Koloraturen beweisen diese Wandlung.

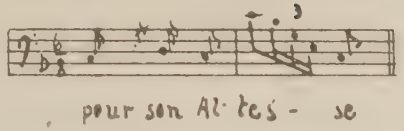
Die Arie des Gouverneurs ist mit Melismen verziert, die jedoch stets im Sinne des Textinhaltes angewandt sind. Die Worte des Textes, denen der Gouverneur einen besonderen Wert beimißt, tragen ganz bezeichnende Floskeln, so auch der Ausruf „quel honneur, quel honneur, d'être gouverneur". Er ist auf sich selbst, seinen Rang und seine Fähigkeiten stolz, und dieser etwas lächerliche Eigendünkel wird trefflich charakterisiert in den scharf rhythmisierten Motiven.



Überhaupt spielt das rhythmische Element in dieser Oper als Ausdrucksmittel eine große Rolle entgegen den italienischen Werken. Der französische Einfluß macht sich geltend. Die gleiche ein wenig komische Achtung vor jedem Titel zeigt sich nochmals in dem Satz „trembler toujours pour son Altesse"; dessen letztes Wort aus dem allgemeinen syllabischen Verlauf durch ein kleines, aber sehr mar-

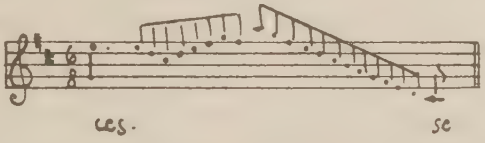
[53]) Der Name der Elcia ist geändert — Anaide.
[54]) Vergleiche dagegen die Neukomposition der Maometto II, le Siège de Corinth.

kantes Melisma hervorgehoben ist. Es wirkt wie eine kleine Verbeugung vor solch illusterem Namen.

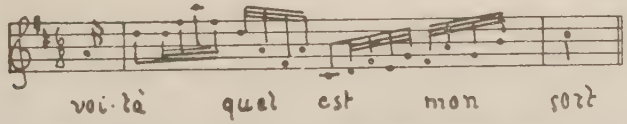


Die Schlußcadenz unterstreicht noch einmal besonders die Worte „quel honneur, d'être gouverneur". Die Koloraturen in diesem Stück sind rein ironisch gemeint. Damit ist ein grundlegender Unterschied zwischen italienischer und französischer Oper gegeben: hier ist der Baß mit geistvoller Ironie, dort mit grotesker Komik behandelt (s. Italiana und Cenerentola).

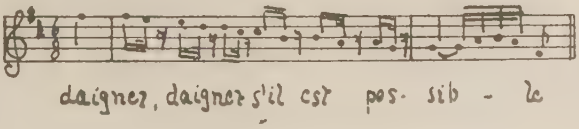
Sehr reiche und dabei der Situation entsprechende Koloraturen weist die Arie der Komtesse, und elegant und geistvoll unterstreichen die Fiorituren die ausgesprochenen Gedanken, außerordentlich abwechslungsreich ist jede Nuance betont. „Souffrir, gemir sans cesse", die Koloratur auf dem Worte „cesse", ohne Aufhören, zeichnet diese Dauer naturalistisch nach, indem die ad. lib. Passage den Gang der Melodie unterbricht und aufhält.



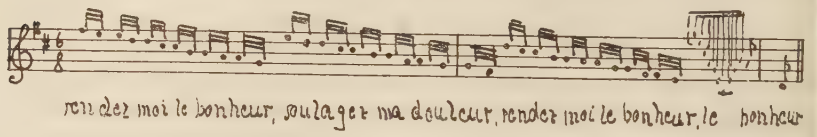
Doch schon im nächsten Augenblick regt sich der Stolz der Komtesse, „voilà quel est mon sort". Das Durcheilen eines großen Tonumfangs in wenigen großen Tonschritten beweist Energie und Willen.



So wird durch die immer wechselnden Kontraste trotz des reichen Figurenwerkes wirkliches pulsierendes Leben gegeben. In den kleinen Motiven auf „daignez, daignez, s'il est possible", die jedesmal kurz abreißen und durch eine kleine Pause getrennt werden, spiegelt sich eine fast atemraubende Erregung.

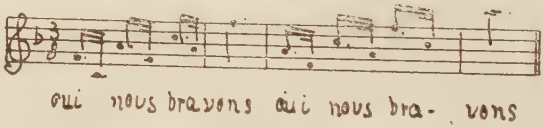


Wenige Takte später unterstreichen die kleinen Duolenfiguren die dringenden Bitten der Komtesse. Vor allem wird dieser Eindruck durch die sequenzierten Duolengänge, die wie ein eindringliches mehrmaliges Wiederholen des gleichen Gedankens wirken, verstärkt.



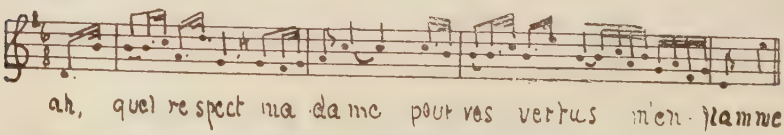
Das Allegro fällt gegen dieses pittoreske Andante etwas ab. Die Koloraturen sind auch hier sehr geistvoll und elegant, stehen aber nicht in gleich enger Verbindung mit dem Text. Die Arie schließt mit einer sehr langen Coda, was bereits Berlioz rügt[55]).

Die beiden Duette Comtessa-Radjonde und Graf-Comtessa stehen in scharfem Gegensatz. Das erstere ist fast ganz syllabisch gehalten. Entzückend ist die Phrase „calme et tranquille s'écoulent nos jours innocents", nur ganz leichte Phrasen sind eingeschoben, die man schon kaum noch als Melismen bezeichnen kann. Die eigentliche Koloratur ist für die Worte „oui nous bravons les entreprises des méchants" aufgespart. Selten gut ist die Bestimmtheit in den Worten „oui nous bravons" gezeichnet. Die zweimalige Wiederholung bestärkt noch die Festigkeit des Entschlusses.



Auch hier wird die Wirkung durch eine überlange Coda leider abgeschwächt.

Das zweite Duett birgt einen weit größeren Reichtum an Koloratur. Den Worten des Grafen, seinen starken Huldigungen und Lobreden, in denen er die Schönheit und Tugend der Comtessa preist, all dem verstand Rossini, in seiner Musik den passenden Rahmen zu geben. Hier sprechen Schmeichelei und eine gewisse höfische Gradezza.

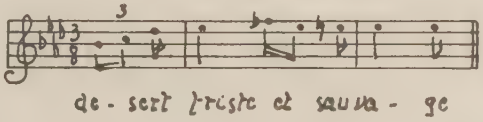


[55]) Berlioz: Memoiren. Er nennt als einen Fehler in dieser Oper: „Die berühmte italienische Cadenz, die dumme Formel, der man dreißig bis vierzig mal während dieser zwei Akte begegnet.

Es ist eine undankbare Aufgabe, die Oper Guillaume Tell, Rossinis Meisterwerk im ernsten Genre, vom Standpunkt der Koloratur zu beurteilen. Es entsteht dabei leicht ein falsches Bild; denn die Sätze (die Partie der Matilda), die noch die Koloratur aufweisen, sind gerade die schwächeren Stücke, in denen noch dem alten überwundenen Stil der opera seria gehuldigt wird. Die dramatische Stärke des Tell offenbart sich in der syllabisch-musikalischen Deklamation Um einer falschen Vorstellung von vornherein zu begegnen, sei an dieser Stelle eine kurze Kritik eingefügt, die in wenigen Worten die Stilwandlung und Vorzüge des Tell treffend beleuchtet[56]). „Verschwunden sind bis auf einige Spuren die alte Leichtfertigkeit, der schablonenhafte Zuschnitt im Ganzen und Einzelnen, das gleichgültige Nebeneinander von Wort und Ton; bewahrt dagegen werden vom künstlerischen Erbteil der italienischen Heimat die fließenden Wellenlinien der ebenso weichen als sicher umschriebenen Formen, wie der Adel der Stimmbehandlung. — Echt dramatische Akzente, dem Herzen der jedesmaligen Situation entsprungen, sind an Stelle der schmarotzerhaft wuchernden Koloratur getreten. Nicht mehr äußerlich als etwas von vornherein Fertiges erscheint die Musik dem Text angeschlossen, aus der Handlung selbst sprießt und blüht sie hervor. — Wo bisher Sänger und Sängerinnen nur mit ihrer Virtuosität prangten, vernehmen wir die kräftigen Atemzüge wirklicher Leidenschaft."

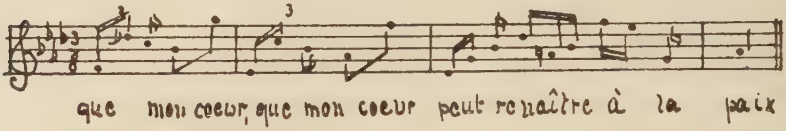
Die ersten kleinen Koloraturen tauchen in der Romanze des Schäfers im ersten Akt auf „Accours dans une nacelle". „Die Melodie darin ist nicht immer naiv, wie es einem Schäfer von Unterwalden zukommt. Viele Phrasen sind befleckt von dem verzierten Stil, den die Sänger durch ihre banalen Verzierungen unglücklicherweise in Umlauf gesetzt haben."[57])

Die Hauptkoloraturen sind den beiden großen Soli der Matilda vorbehalten. Die Romance „Sombre forêt" beginnt mit ganz kleinen Verzierungen, die kaum noch zur Koloratur gerechnet werden können, aber trotzdem ein Recht haben, beachtet zu werden, da sie den Beweis erbringen, daß Rossini seine frühere Gleichgültigkeit gegen das Wort aufgegeben hat. Die verminderte Terz bei den Worten „désert, triste et sauvage" klingt düster und hoffnungslos.

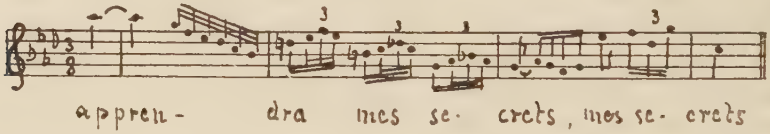


[56]) A. Kohut: Rossini, Leipzig, Reklamebibliothek. Seite 72.
[57]) Berlioz, Memoiren II.

Der Hoffnung, die in dem Vers „que mon coeur peut renaitre à la paix" liegt, die auflodert und immer höher steigt, findet in den großen steigenden Septimenintervallen den passenden musikalischen Rahmen.

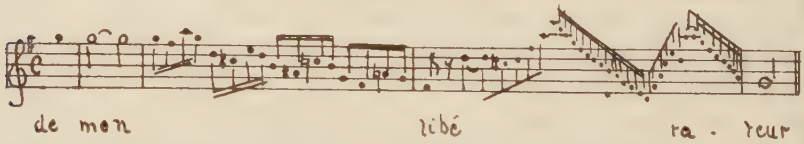


Bei den Worten „l'echo seulement apprendra mes secrets" zeigen die Koloraturen Matildens Trauer über ihre Einsamkeit und Verlassenheit, die kleinen Figuren der Silben „— d r a m e s s e —" imitieren das unterdrückte Schluchzen.



Die letzte ausgedehnte ad. lib. Koloratur ist eine Reminiszenz an die große italienische Oper.

Die große Arie im III. Akt ist mit ihren Fiorituren und Passagen, die in der Mitte des Satzes beginnen, eine plötzliche Rückkehr zum italienischen Bravourstil. Die Verse „destin, malgré ta rage" und „toujours ce triste coeur" werden von den gleichen melodischen Wendungen getragen. Wohl entspricht die fallende rasche Passage an dieser Stelle dem Begriff „rage", vermittelt aber niemals die Vorstellung „triste". Die nun einsetzenden wilden Koloraturen auf „conservera l'image de mon libérateur" kann man allenfalls als Begeisterung deuten, jedoch ist diese Vorstellung reichlich gesucht. Man nehme nur die Schlußkadenz.



Solche Stellen fallen ganz aus dem Rahmen des Stils, dessen Rossini sich in dieser Oper bedient hat, obwohl man nicht abstreiten kann, daß die Vokalisen von bewunderungswürdiger Grazie sind. Berlioz bezeichnet die Arie in dramatischer Hinsicht als kalt und allgemein, obschon er ihr im Hinblick auf die melodische Linie Originalität und Grazie zugesteht[58]).

[58]) Berlioz, Memoiren II.

Überblickt man das Opernschaffen Rossinis noch einmal im Ganzen, so mag uns heute vieles daran banal und überlebt erscheinen, doch darf man nie vergessen, daß die Opern erst durch die Interpretation der Sänger zum Leben erweckt wurden. Hegel schreibt einmal sehr bezeichnend an seine Frau[59]): „Jetzt verstehe ich, warum wir in Berlin Abneigung gegen die Musik Rossinis zeigen. — Diese Musik will gesungen sein, wie die Italiener singen, und dann kann kein anderer sie besiegen." Rossini[60]) selbst hat in einem Briefe seine Kunstanschauung, die überall in seinem Werk zum Ausdruck kommt, in wenigen Worten ausgesprochen: „Mögen wir Italiener nie vergessen, daß das Vergnügen Grund und Endzweck der Musik ist."

[59]) Nach einer Aufführung der Zelmira in Wien 1823. Hegel-Briefe.
[60]) Brief an Lauro Rossi am 21. Juni 1868.

II. Teil.

Die Ausführung der Koloratur

A) 1. Vergleich der einzelnen Gesangsschulen.

Wie schon der Brief Hegels andeutete, war die Wirkung der Rossinischen Werke abhängig von der Interpretation durch die Sänger. Selten findet man eine Musik, die so stark zeitgebunden war, wie die dieser Opern. Daß Rossinis Werk heute bis auf den Tell und Barbier fast ganz von der Bühne verschwunden ist, hat seinen Grund darin, daß Rossini immer seinem Publikum und seinen Sängern zu Gefallen schrieb. Mit dem Wandel der Kunstanschauung und dem Aussterben jener Sängergeneration mußte auch diese Musik sterben. Es ist heute schwer, sich ein lebendiges Bild von ihrer damaligen Aufführung und gesanglichen Ausführung zu machen. Besonders in letzterem Falle sind nur wenig Belege auf uns überkommen. Die lebendige Tradition ist verloren, und nur einzelne Kritiken der Zeit vermitteln uns eine Vorstellung von der damaligen Gesangs- und Opernkunst; jedoch berichten auch sie nur in den seltensten Fällen konkrete Tatsachen, meist geben sie entweder eine überschwengliche Lobeshymne eines Sängers oder sprechen ihm umgekehrt jegliches Talent ab. Das Einzige, was wir aus diesen Zeugnissen mit Bestimmtheit erfahren, ist, daß die Sänger trotz der von Rossini vorgeschriebenen Koloraturen noch von sich aus die Melodien ausgeschmückt haben. Um aber zu erfahren, auf welche Art und an welchen Punkten der Arien, Cavatinen und Ensembles der Sänger seine eigenen Fiorituren einfügte, müssen die Gesangsschulen herangezogen werden.

Der erste Opernmeister und Gesanglehrer, der in seiner Schule „Nuove Musiche" 1602 auch der technischen Ausbildung der Stimme seine Aufmerksamkeit zuwandte, war Giulio Caccini. Er legt das Hauptgewicht auf einen schönen und edlen Gesangston, den er auf allen Vokalen gleichmäßig ausführen läßt. Jeder Stimme weist er ein bestimmtes Hexachord als gesangliche Grundlage zu, das bei den Übungen nur sehr langsam in der Höhe und Tiefe erweitert werden darf. Die Geschmeidigkeit und Beweglichkeit der Stimme wird durch kleine Verzierungen und Melismen, die sich aber ebenfalls auf diesen Stimmumfang beschränken, gefördert. Die Koloratur dient in der Hauptsache nur der Erlangung eines schönen ausge-

glichenen Tones. Dem ganzen 17. Jahrhundert dienen diese Regeln der Gesangskunst als Grundlage. Doch schon im Anfang des 18. Jahrhunderts beginnt die Koloratur, Selbstzweck zu werden. Nicht mehr das Rezitativ, die Arie wird der Mittelpunkt der Oper. Da hier aber weniger als im Rezitativ eine dramatische Handlung vor sich geht, und vor allem die schöne Melodie und deren Ausputz Wichtigkeit erlangen, so richtet die gesangliche Ausbildung ihr Hauptaugenmerk nicht mehr so sehr auf den schönen Ton sondern mehr auf Glanz und Bravour des Melismas und der Fioritur.

Zwischen den Gesangsschulen und der Praxis, der Opernkomposition, bestand stets eine Wechselbeziehung. Die Komponisten richteten sich einerseits nach den Sängern, andererseits mußte die Schule Schritt halten mit den Veränderungen und Neuerungen, die durch den Wandel der Kunstanschauung bedingt waren.

Tosi[61]) ist der erste, der diesem neuen reinen Koloraturgesang der Neapolitanischen Oper Rechnung trägt, obgleich er nicht in Allem mit diesem neuen Stil einverstanden zu sein scheint, wie seine Worte über die Cadenz erkennen lassen. „Die Bemühung der heutigen Sänger geht dahin, am Schlusse des ersten Teils ein Lauffeuer von willkürlichen Passagien loszubrennen, und das Orchester muß es abwarten. Beim Schlusse des zweiten Teils verdoppelt man die Ladung der Gurgel, und dem Orchester wird die Zeit darüber lang. Wenn endlich die Aufhaltung beim dritten Schlusse kommt, so wird die ganze mit so vieler Mühe gestopfte Mine der Passagien gesprengt, und das Orchester möchte vor Ungeduld darüber zu fluchen anfangen..[62]) Tosi empfindet noch, daß mit dieser Mechanisierung und Unnatur Gefahr für den edlen Gesang besteht. Einige Zeit nach Tosi erscheinen zwei andere Schulen, die auf gleicher Basis fußen, die Mancinis[63]) und Hillers[64]). Obwohl letzterer Deutscher ist, erkennt er die Weltherrschaft des italienischen Sängers an[65]) und stellt demgemäß auch seine Gesangspädagogik ein. Der Aufbau der drei genannten Schulen ist im Wesentlichen gleich. Nachdem der Schüler zunächst mit den Grundregeln der allgemeinen Musiklehre bekannt gemacht worden ist, soll das Hauptgewicht der gesanglichen Ausbildung auf den Registerausgleich gelegt werden. Jedoch wurden

[61]) Pierfrancesco Tosi: Opinioni de Cantori antichi e moderni, o sieno osservazione sopra il canto figurato. Bologna 1723, übersetzt von Agricola 1757.

[62]) Tosi-Agricola, Seite 196.

[63]) Giambattista Mancini: Pensieri e rifflessioni pratiche sopra il canto figurato, Wien 1774.

[64]) Johann Adam Hiller: Anweisung zum musikalisch richtigen Gesang, Leipzig 1774. Anweisung zum musikalisch zierlichen Gesang, Leipzig 1780.

[65]) Hiller: mus. zierl. Gesang: Einleitung, S. VI: „Wie außerhalb an verschiedenen Deutschen Höfen, in England, Rußland und fast allen europäischen Reichen der italienische Gesang geschätzt werde, ist bekannt."

hierbei nicht mehr wie bei Caccini alle Vokale herangezogen sondern nur noch das „a, o und offene e". Da ja das Endziel nicht mehr der schöne Ton, die musikalisch-rezitativische Deklamation ist sondern die Beweglichkeit und Kunstfertigkeit der Stimme, und da das „i" und „u" nicht fér die Cadenz taugen, läßt man diese Vokale überhaupt außer Acht. Auch den Konsonanten wird kein Wert beigemessen. Der Stimmumfang wird schnell vergrößert. Neben dem Brustregister, das etwa dem natürlichen stimmlichen Hexachord Caccinis entspricht, wird auch sofort das Kopfregister oder Falsett ausgebildet[66]). Um die Stimme zu stärken und im Klang auszugleichen, wird mit lang ausgehaltenen Tönen und mit Schwelltönen begonnen. Noch ein weiterer Zweck wird mit diesen Übungen verfolgt; der Schüler soll dabei den Atem trainieren, ihn auf eine möglichst große Strecke von Noten zu verteilen. Es ist dies die Vorübung für die vollendete Ausführung der Cadenz. „Die Kunst, mit dem Atem durchzuhalten und ihn einzuteilen, um die Cadenz mit dem notwendigen Ebenmaß von Anfang bis zu Ende durchzuführen, damit man nicht gezwungen ist, sie zu unterbrechen, ist das, was sich der Schüler unbedingt aneignen muß. Andernfalls müßte dem Sänger die Schamröte ins Gesicht steigen, wenn offenbar würde, daß er einen schwachen Atem hätte, d. h. wenn er nicht imstande wäre, den Schluß einer Cadenz mit dem Triller zu krönen, oder vielleicht sogar gezwungen wäre, vor dem letzten Tone abzubrechen[67]).

Außerdem wird großer Wert auf ein gutes Portamento di voce gelegt, unter dem Tosi, Mancini und Hiller eigentlich nichts anderes als unser Legato verstehen. „Die gute Singart erfordert, daß ein Ton so genau und so sanft an den anderen anschließe, daß nicht der geringste Absatz zwischen ihnen zu bemerken ist, und alle nur ein einziger langgedehnter Hauch zu sein scheinen. Das ist das Vornehmste von dem, was die Italiener Portamento di voce, das Tragen der Stimme nennen", sagt Hiller in seiner Anleitung zum musikalisch richtigen Gesang[68]). Doch schon um 1780 scheint sich jene Gesangsmanier, einen Ton zum nächsten hinüber zu ziehen, die wir heute allgemein als Portamento bezeichnen, bei den Sängern eingebürgert zu haben; denn Hiller kommt in dem zweiten Teil seiner Schule nochmals auf das Portamento zu sprechen und weist dabei ausdrücklich darauf hin, daß keine Zwischentöne berührt werden dürfen. „Das

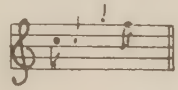
[66]) Hiller: mus. richt. Gesang, Vorwort § 15: „Durch die Beifügung einiger Falsettöne wird der Umfang der natürlichen Stimme erweitert. Nur muß der Sänger darauf achten, daß man den Übergang von einer Art der Stimme zur anderen auch nicht zu sehr gewahr werde. Die Grenzen der einen müssen sich noch auf ein paar Töne ins Gebiet der anderen erstrecken.

[67]) Mancini, Seite 181/182.

[68]) Hiller, Lektion 4, § 12.

Wesentliche des sogenannten Portamentos oder Tragens der Stimme besteht darin, daß man in der Fortschreitung von einem Ton zum anderen keine Lücke oder Absatz, auch kein unangenehmes Schleifen oder Ziehen durch kleinere Intervalle gewahr wird."[69])

Den Passagen und Verzierungen wird das Hauptinteresse zugewandt. Bereits Tosi bringt fast alle Verzierungen und erklärt deren Ausführung und Anwendung. Der einfache Vorschlag kann je nach seiner Stellung in der Melodie veränderlich und unveränderlich sein, er kann über oder unter der Hauptnote stehen, frei eintreten oder den vorhergehenden Ton wiederholen. In einer Reihe von Regeln wird die Dauer des veränderlichen Vorschlags festgelegt, je nachdem bei welchem Notenwert er steht, ob er die Hälfte oder zwei Drittel des Wertes der Hauptnote beanspruchen kann. Der doppelte und dreifache Vorschlag wird je nach seiner Form als Anschlag oder Schleifer bezeichnet. Unter Schleifer verstehen diese alten Meister die stufenweise Folge von zwei oder drei kleinen Nötchen, unter Anschlag einen kleinen Terzensprung, dessen Pole die Hauptnote einschließen. Hiller erweitert dann den Begriff des Anschlags noch ein wenig. „Es gibt auch Anschläge, deren Sprung weiter als eine Terz ist, wenn zwischen zwei springenden Noten die erste vermittels des Anschlags noch einmal wiederholt wird. Der Sprung des Anschlags ist allemal eine Stufe weiter als der Sprung der beiden Hauptnoten.



70)

Dem Vorschlag verwandt ist der Nachschlag, er unterscheidet sich von jenem nur darin, daß er seine eigene Dauer nicht dem nachfolgenden sondern dem vorhergehenden Tone entzieht.

Am zahlreichsten sind die Spielarten des Trillers. Gerade diese vielen Varianten einer Verzierungsform geben Zeugnis von der Beliebtheit und häufigen Anwendung des Trillers. Tosi unterscheidet den großen und kleinen Triller — er wird je nachdem auf einem ganzen oder halben Ton geschlagen — den halben Triller, später auch Pralltriller genannt, und den Doppeltriller. Von letzterem gibt Hiller eine doppelte Definition. „Er besteht darin, daß man, ehe der eigentliche Triller eintritt, der mit der darüberliegenden Sekunde geschlagen wird, einen andern mit der darunterliegenden Sekunde vorausschickt und mit jenem so genau zusammenhängt, daß man den Übergang fast garnicht merkt. Er kann noch so gemacht werden,

[69]) Hiller, musikalisch zierlicher Gesang, S. 11.
[70]) Hiller; mus. zierl. Gesang, Seite 55.

daß nämlich der vorangehende nicht gleich so rasch anhebt sondern vom langsamen zum geschwinden fortgeht, bis er sich mit dem zweiten vereinigt."[71]) Tosi scheint nur die erste Art des Doppeltrillers gekannt zu haben, jedenfalls wird nur sie erwähnt. In der zweiten Art kündet sich bereits die später allgemein üblich gewordene Geschwindigkeitssteigerung des Trillers an. Noch zwei Abarten dieser Verzierung finden sich bei Tosi, die wir heute nicht mehr kennen, den höher oder tiefer gezogenen Triller, in dem der Sänger während des Trillerns die Stimme bis zum Komma unbemerkt steigen oder fallen ließ[72]). Wichtig ist, daß stets — außer in Hillers zweiter Definition des Doppeltrillers — der Triller in seinem vollen Verlauf mit gleichbleibender Geschwindigkeit geschlagen wird. Diese hier beschriebenen Spielarten vermehrt Hiller noch um den Doppelschlag, Mordent und die Bebung, „die darinne besteht, daß man einen langen aushaltenden Ton nicht ganz fest stehen, sondern etwas schwanken und schweben läßt, ohne daß er dadurch tiefer oder höher wird"[73]). Außerdem findet man in der Anweisung zum musikalisch zierlichen Gesang noch eine Gesangsmanier erwähnt, das Cercar della Nota, eine Art sehr kurzer Nachschlag, der in folgender Weise erklärt ist. „Wenn der einfache Nachschlag die nächstfolgende Note ergreift und sie in der Zeit der vorhergehenden Note und der darunterliegenden Silbe kurz vorausnimmt, so hat man das Cercar della Nota der Italiener."[74]) Die gleiche Manier findet man in den späteren Gesangsschulen als Antizipatio bezeichnet.

Für den Vortrag der Passagen kennen diese alten Meister zwei Möglichkeiten, das Abstoßen und das Schleifen der Töne. Das Abstoßen der einzelnen Töne ist so zu verstehen, „daß alle Noten mit gleicher Geschwindigkeit artikuliert und deutlich gemachet und mäßig voneinander abgesondert und abgesetzet werden müssen; damit die Passagie weder allzusehr aneinanderkleben noch übermäßig abgestoßen werden müssen; damit die Passagie weder allzusehr aneinander noch übermäßig abgestoßen werden möge"[75]). Unter Schleifen dagegen versteht man, „daß die erste Note davon alle übrigen, welche auf sie folgen, in genauer Vereinigung und in gleicher Bewegung stufenweise nach sich zieht. Man suchet also hierbei eine gewisse schlüpfrige Glätte im Singen auszudrücken"[76]). Der Technik des Abstoßens wird bei weitem der Vorzug gegeben und das Schleifen der Töne ist aus schnellen Sätzen fast ganz verbannt und mehr

[71]) Hiller; mus. zierl. Gesang, S. 68.
[72]) Tosi-Agricola, S. 100.
[74]) Hiller, mus. zierl. Gesang, S. 75.
[74]) Hiller, mus. zierl. Gesang, S. 48.
[75]) Tosi-Agricola, S. 123.
[76]) Tosi-Agricola, S. 126.

dem Adagio vorbehalten. Aber selbst hier soll der Sänger möglichst vermeiden, mehr als vier Töne aneinander zu schleifen.

Der letzte Teil dieser Schulen ist der Erläuterung der Gesangsformen — sie sind hier noch auf Rezitativ, Arie und Rondo beschränkt — die Art und Weise, wie dieselben auszuschmücken sind, und der Cadenz vorbehalten.

Die bis jetzt besprochenen Schulen sind alle vor dem Schaffen Rossinis entstanden, und es ist äußerst interessant, die Schulen, die nach Rossinis Auftreten erscheinen und die unter dem Einfluß seines Opernchaffens stehen, zu einem Vergleich heranzuziehen. Das Sinnlich-Schöne, die Melodie feiert die größten Triumpfe. Je mehr das Wort in den Hintergrund tritt, umso mehr wird das Raffinement des Singens gesteigert. Der dramatische Ausdruck wird durch höchstgesteigerte Gesangskunst ersetzt. Das wichtigste pädagogische Werk, das vollständig den Forderungen der Rossinischen Gesangskunst entspricht und auch mit Beispielen aus Rossinis Opern arbeitet, ist die Schule Garcias[77]). Durch seinen Vater, den Sänger Garcia, steht der Verfasser in engster Verbindung mit dieser Gesangskunst, und seine Schule ist somit zum wichtigsten Dokument für die Ausführung dieser Opern geworden. Er rechnet mit einem außerordentlichen Stimmumfang, z. B. verlangt er von einem Diskant die Ausdehnung vom „kleinen b" bis zum „dreigestrichenen f", also zweieinhalb Oktaven. Überall zeigt sich das Bestreben, den Gesang mehr zu differenzieren, ihn ausdrucksvoller zu gestalten. Garcia selbst zählt die Hilfsmittel auf, die dem Sänger dienen, um seinen Vortrag zu beleben, ihm Geist und Seele zu geben. Die einzelnen dynamischen Schattierungen vom Fortissimo bis zum Pianissimo, die Haltepunkte und Akzente. Die beliebteste Art, einen Lauf vorzutragen, ist nicht mehr das Abstoßen der einzelnen Töne, wie es die älteren Meister bevorzugten. Die Rossinischen Koloraturen sind durchweg streng gebunden gedacht, das Legato nimmt die erste Stelle ein, das Martellato und Staccato werden zu besonderen Ausdrucksmitteln, die vom Komponisten vorgeschrieben sein müssen. In allen nachrossinischen Gesangsschulen wird das betont. Schon 1825 schreibt Garaudé[78]), dessen Schule ausdrücklich dem von Rossini bedingten Gesangsstil Rechnung trägt[79]), über die Ausführung der Roulade: „sie ist eine stufenweis fortschreitende Folge von Noten. Sie sollen gleichzeitig gebunden und gestoßen sein." Entsprechende Anweisungen bringen

[77]) Manuel Garcia fils: Traité complet de l'art du chant. Paris 1847.

[78]) Alexis de Garaudé: Méthode complète du chant. Paris 1825.

[79]) Einl. VIII; „Die Urheber der Umwälzung im Gesang waren Rossini und die Komponisten seiner Schule, sowie die berühmten Sänger, für die ihre Opern geschrieben wurden."

Garcia[80]) und die zur gleichen Zeit erschienene Schule Nehrlichs[81]) für die Koloratur, die von nun an mit „Agilita granita" bezeichnet wird.

Selbst das Taktmaß wird vielfach aufgehoben zugunsten einer größeren Vielheit und Abwechslung. Das Tempo rubato, das rallentando und accellerando, und schließlich das ad libitum sind die verschiedenen Möglichkeiten, die hier Verwendung finden. Eine besondere Stellung gewinnt die messa di voce. Man kann sich keine Cadenz mehr vorstellen, die nicht von solch einem crescendierten und decrescendierten Tone eingeleitet würde. Das Portamento di voce kommt von nun an in zwei Formen vor. Man setzt es einerseits dem Legato oder ligamento di voce gleich, wie wir es bereits in den Schulen der vorrossinischen Zeit kennen lernten. Daneben aber erfreut sich eine andere Art des Portamentos großer Beliebtheit. Nehrlich bezeichnet sogar diese zweite Art als das wahre Portament. „Es ist eine in Ton und Sprache wechselseitige innige Verbindung zweier Töne, von denen jeder seine besondere Silbe als Text hat. Es wird dadurch hervorgebracht, daß mit Beibehaltung des Vokals der ersten Silbe eine Vorausnahme des Tons der zweiten Silbe stattfindet, die aber so schnell erfolgen muß, daß der vorausgenommene Ton auch nicht das geringste von seinem Zeitwert verlieren darf, und im selbigen Augenblicke nach der Antizipation des Tones der Vokal der ersten Silbe verschwindet und die zweite Silbe dafür eintreten läßt. Diese Bindung muß höchst schnell und gleichsam ätherisch sein."[82])

Außer den schon von den alten Meistern her bekannten Verzierungen findet man in diesen Schulen noch einzelne neue Gesangsmanieren verzeichnet und erklärt, die aber schon die ersten Zeichen des kommenden Verfalls der Gesangskunst darstellen. Das Tremolo der Stimme, das Garcia[83]) in Augenblicken der Erregung gestattet, das aber auch schon im 17. Jahrhundert beliebt war, widerspricht direkt der alten italienischen Auffassung vom schönen gesponnenen

[80]) Garcia, I. Teil, S. 24: „Agilità granita — gebundene Töne. Töne binden heißt von einem Ton zum andern übergehen, schnell, deutlich, nett, ohne Unterbrechung oder ein Ziehen auf einem zwischenliegenden Tone. Man suche durch das Studium der Vokalisation dies Resultat zu erhalten, es ist die wesentliche Eigenschaft und Grundbedingung der Geläufigkeit."

[81]) Nehrlich, der Kunstgesang, S. 183: „Ein zweites gleich wichtiges Erfordernis (für alle Koloratur) ist die Festigkeit und Deutlichkeit jedes einzelnen Tones, die jedoch jede einzelne Figur untereinander durch Schmelz verbinden, daß die Verzierung in der Koloratur als etwas zusammenhängendes Ganzes sich darstellt, von dem jedoch jeder einzelne Theil deutlich wahrzunehmen ist. Coloratura granita."

[82]) Nehrlich, S. 172.

[83]) Garcia, II. Teil, S. 76.

Ton. Auch das Vibrieren, von dem Garaudé spricht[84]), und die sogenannten Flötentöne sind Gesangsmanieren, die in der Hauptsache auf Effekthascherei ausgehen. Die Flöten- oder Echotöne (Flautati) erklärt Garcia auf folgende Art[85]): „Sie bestehen in einer ununterbrochenen Folge kleiner gezogener Töne[86]) von verschiedener Stärke und so vervielfältigt als die Weite des Atems es nur immer erlaubt. — Die großen Sänger wenden sie meistens folgendermaßen an: Sie ziehen einen zu haltenden Ton mit einem Drittel des Atems, diesem Tone folgt ein anderer, schwächer und kürzer, dann eine lange Reihe von Echotönen, immer schwächer und sich nähernd, wovon der letzte kaum hörbar ist."

Um diese Zeit müssen auch bereits Geschmack und Erfindungskunst der Sänger in bezug auf die freie Verzierung der Gesangsstücke nachgelassen haben[87]); denn fast allen Schulen, Garcia, Garaudé, Duprez, sind Figurationstabellen und Cadenzbeispiele beigefügt, um den Sängern das notwendige Rüstzeug für ihre Improvisationen zu geben. Sogar Hiller gibt in der Anweisung zum musikalisch zierlichen Gesange eine Aufstellung der Cadenzen, die aus dem Dreiklang oder der Tonleiter gewonnen werden können.

Die Rossinische Oper hatte die stimmliche Kunstfertigkeit und Geschmeidigkeit zur höchsten Vollendung geführt, aber gerade in dieser Überspitzung zeigt sich schon der Keim zum Verfall und Niedergang des italienischen „Bel canto".

A) 2. Ausbildung des Sängers.

An Hand der eben besprochenen und beschriebenen Gesangsschulen und mit Hilfe der dort vorgeschriebenen Übungen ist es bis zu einem gewissen Grade möglich, in großen Umrissen den Gang und Verlauf des Gesangsstudiums in damaliger Zeit zu rekonstruieren. Die Geläufigkeit und Biegsamkeit der Stimme, die, um die Opern Rossinis und seiner Zeitgenossen ausführen zu können, erstes Erfordernis gewesen, war nur in den seltensten Fällen natürliche Veranlagung. Fast immer mußte sie in jahrelangem eifrigem Studium erworben werden. „Dem Debut des Sängers ging eine lange und ar-

---

[84]) Garaudé, S. 32: „Eine Manier, den Ton mit Stärke und Sicherheit zu ergreifen und ihn hierauf stufenweise abnehmen zu lassen, bis er im ppp. endigt." (Es geht nicht ganz klar daraus hervor, in welcher Art sich der Verfasser das „stufenweise abnehmen" denkt. Ein decrescendo kann es aber nicht gewesen sein.)

[85]) Garcia, II. Teil, S. 56.

[86]) gezogener Ton — Ausdruck für messa di voce.

[87]) Interessant ist es, in diesem Zusammenhang, die von Habödt herausgegebenen Arien mit den Koloraturen Farinellis zu kennen, die sehr klar die Verzierungskunst der italienischen Sänger schon Mitte des 18. Jhrdts. zeigen.

beitsreiche Ausbildung voraus, in der sie nicht nur arbeiteten, um Geläufigkeit und die anderen notwendigen Mittel zu erlangen, sondern sich auch in musikalischer Lektüre übten, im Ausdruck der Leidenschaften und der Dramatik."[88]) Rossini selbst hat sich einmal über den italienischen Bel canto ausgesprochen und dabei in kurzen Zügen die Ausbildung eines Sängers in seiner Zeit skizziert[89]). „Der Bel canto besteht aus drei Elementen, dem Instrument, das ist die Stimme, der Technik, das sind die Mittel, sich ihrer zu bedienen, dem Stil, der vom Geschmack und vom Gefühl herrührt. — Die Natur schafft überhaupt kein in allen Teilen vollkommenes Organ. Wie der Lautenmacher eine Stradivari bauen muß, so muß sich der zukünftige Sänger das Instrument, dessen er sich bedient, bauen, und wie lang und bitter ist eine solche Arbeit." Rossini zählt dann die einzelnen Abschnitte der Stimmbildung auf. „Zwei Jahre Gleichheit der Stimme, dann Beweglichkeit, Vokale, Konsonanten etc. — Die dritte Phase des Unterrichts stellt ihn in die Praxis, in das Zusammenfassen von all dem, was er im Einzelnen studiert hat während einer Zeit von mindestens 5 Jahren für die Frauen und 6 Jahren für die Männer. Dann am Schluß des letzten Jahres kann der Meister endlich mit Stolz sagen: Du kannst alles singen, was du willst."

Der italienische Gesangsunterricht begann bereits in sehr jungen Jahren, schon als 13, 14jähriges Kind kam der zukünftige Sänger in die Lehre eines Meisters[90]) und arbeitete dort unter dessen Aufsicht. Man begann mit sehr kleinen Übungen, die auch in der ersten Zeit nur von kurzer Dauer waren, um einer Überanstrengung und Schädigung der jungen Stimme vorzubeugen. Garcia gibt hierfür eine genaue Anweisung[91]): „In den ersten Tagen dürfen die Schüler nicht länger als fünf Minuten hintereinander üben, allein diese Übungen, so abgemessen, können täglich nach einer großen Zwischenzeit vier bis fünfmal wiederholt werden. Alsdann kann die der Arbeit geweihte Zeit, indem man jedesmal mit 5 Minuten steigt, bis zu einer halben Stunde ausgedehnt werden. Diese Grenze sollte man aber nicht überschreiten. Nach Verlauf von 5—6 Monaten kann man die Zahl dieser halben Stunden auf vier festsetzen, nicht mehr, und immer vorausgesetzt, daß große Ruhepunkte stattfinden." Der erste Gegenstand dieser Übungen ist nach Tosi und Mancini die

[88]) Lavignac; Encyclopédie, Rossini et son école, 1913, S. 854.

[89]) Mischotte: Une Soirée à Rossini, Bruxelles, veröff. Radiciotti Bd. III, S. 126/128.

[90]) Escudier, Rossini, sa vie et ses oeuvres. Paris 1854. Angelica Colbran kam ins 14. Jahr, als der gefeierte Crescentini, aufmerksam geworden durch ihre Fortschritte, sich gefiel, selbst ihre Ausbildung in die Hand zu nehmen." Mancini sagt von sich selbst: „Mit 14 Jahren besuchte ich dessen (Leonardo Leo) Schule in Neapel." Mancini, S. 249.

[91]) Garcia, I. Teil, Seite 5.

Gleichheit der Stimme, von der auch Rossini spricht. Sie wird durch den gehaltenen Ton und durch die Konzentration des Atems erreicht. Mancini beginnt zu diesem Zweck zunächst mit der Verbindung zweier halber Noten, zwischen denen er das Atmen verbietet. Mit der wachsenden Beherrschung des Atems wird auch allmählich die Zahl der zu verbindenden Töne erhöht. Neben dem stufenweisen Steigen und Fallen dieser Tonreihe werden auch schon von Beginn des Studiums an diatonische Sprünge ausgeführt, um das Gehör zu üben und die Intonation rein zu erreichen. Bewältigte der Schüler diese ersten Übungen ohne Schwierigkeiten, so gestaltete Mancini die gleichen Gesangslektionen mit ganzen Noten. Die letzte Stufe dieser Entwicklung ist der Schwellton, die messa di voce. In ganz ähnlicher Weise geht Tosi vor, auch er läßt seinen Schüler zunächst keine Geläufigkeitsübungen singen. „Der Gesangsmeister muß wissen, daß eine gute Stimme, die erst Haltungen übt, noch besser wird. Wird sie aber von vornherein zu schnellen Koloraturbewegungen veranlaßt, dann wird sie schlechter; denn ihr muß Zeit gelassen werden, daß sie sich einrichten kann. Oft ist der Lehrer, wenn dies nicht geschieht, schuld daran, daß sich die Stimme des Schülers verschlechtert."[92])

Eines der größten Probleme für die heutige Zeit ist die Ausführung jener rasenden Koloraturen, denen man allenthalben in der italienischen Opernliteratur des beginnenden 19. Jahrhunderts begegnet. Die erste Vorbedingung, diese Passagen ausführen zu können, ist die völlige Konzentration und Lockerheit des Körpers. In allen Schulen findet man daher vor Beginn der Läufer- und Trillerübungen eine genaue Beschreibung der Körperhaltung und Mundstellung. Der Körper[93]) soll gerade, ruhig und aufgerichtet sein, die Arme ein wenig nach rückwärts gehalten werden, damit die Brust in keiner Weise bedrängt wird. Es wird sogar gefordert, daß der Körper während der Passagen regungslos in dieser Stellung verharre. Ähnlich sind die Regeln für die Mundstellung. Der Mund soll ohne irgend eine Verkrampfung ein natürliches Lächeln zeigen, sodaß man ein wenig die Oberzähne sieht. Auch hier ist bei der Ausführung einer Passage unbedingtes Ausharren in der gleichen Stellung er-

[92]) Tosi-Agricola, Seite 132.

[93]) Mannstein: Seite 109: Beim Läufer ist die äußere Haltung des Körpers wichtig. Mit keiner Bewegung der Arme etc. darf die Schwerfälligkeit der Stimme unterstützt werden. Man bildet sich ein förmliches System für die Stellung und die Quantität des Atmens. Die Stimmorgane werden einer guten Maschine ähnlich gemacht, in welcher alle einzelnen Teile nach wohlberechneten Gesetzen ineinandergreifen. So hat jeder nach der Regel gebildete Sänger nie zu fürchten, daß in seinem Organismus eine Stockung eintritt, er wird nie in Verlegenheit kommen, wie die oder jene Schwierigkeit zu überwinden ist.

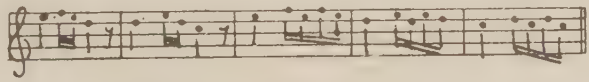
forderlich. Die in der ersten Zeit geübte Atemkonzentration wird jetzt ebenfalls von Bedeutung. Die einzelnen Töne der Koloratur dürfen nur mit einem Minimum an Energie gespeist werden, damit sie nicht zu sehr von dem Atem belastet sind, und die Figur nicht ihre Leichtigkeit und Grazie verliert.

Die ausführlichste Übungsreihe zur Erlangung der notwendigen Geläufigkeit und Leichtigkeit gibt Garcia[94]) im ersten Teil seiner Schule. Die erste Gruppe dieser Übungen beschränkt sich auf stufenweise aufeinanderfolgende Töne. Zunächst nur ein Auf- und Absteigen der Stimme im Umfang einer Sekunde, dehnt sich die Skala mit zunehmender Sicherheit und Kehlfertigkeit nach und nach über eineinhalbe Oktave aus. Jede dieser Einzelübungen wird langsam, etwa in Viertel- oder Achtelnoten, begonnen und die Schnelligkeit allmählich gesteigert. Bei den größeren Intervallen, ungefähr von der Sexte, Septime an, läßt Garcia sogar zuerst den Anfangston länger halten, um dem Schüler eine größere Festigkeit zu geben. Rhythmische Präzision und tonliche Genauigkeit sind für eine gute Ausführung der Skalen natürliche Voraussetzung, und es wird auch stets betont, daß auf diese beiden Faktoren besonders geachtet werden müsse. Handelte es sich in den ersten Übungen stets um die Verbindung einer steigenden und fallenden Skala, so folgen nun solche, die nur die Skala in einer Richtung berücksichtigen. Die Stimme kehrt nicht allmählich an ihren Ausgangspunkt zurück sondern muß jetzt auch ihre Treffsicherheit im Sprung erproben, der in den meisten Fällen das Intervall einer Oktave, Septime oder None zeigt, je nachdem die gleiche Skala mehrmals wiederholt wird, oder die Anfangstöne der einzelnen Skalen sich eine Stufe nach oben oder unten verschieben. Der nächste Schritt auf dem Wege zur Koloratur ist die Auflösung der Tonleiterskala in kleine Tongruppen, die als Duolen und Triolen beginnend sich bis zu Gruppen von 8 oder gar 12 Tönen erweitern können. Parallel mit dieser Entwicklung und Steigerung der stimmlichen Geschmeidigkeit geht die Ausbildung der Atemkraft. Denn je größer die einzelnen Figuren werden, desto ausgedehnter wird die Gesamtübung und somit, da jede Übung auf einem Atemstrom möglichst gefordert wird, auch eine größere Konzentration und Sparsamkeit des Atems nötig. Garcia bringt dann noch Übungen für das Arpeggio und die chromatische Skala, wobei er stets das gleiche Prinzip der allmählich wachsenden Ausdehnung der einzelnen Übungen anwendet. Auch die Verbindung von diatonischer und chromatischer Skala, von Passage und Arpeggio, wird nicht außer Acht gelassen. Hinzu kommt noch die Forderung, der Schüler solle, nachdem er bereits einen gewissen Grad der Schnelligkeit erreicht hat,

[94]) Garcia, I. Teil, S. 29 bis 61.

die Übungen in allen dynamischen Schattierungen ausführen. Die zu erreichende Schnelligkeit gibt Garcia mit ♩ = 120 an.

Vergegenwärtigt man sich nun noch einmal diesen Schulungsgang, den man sich auf zwei bis drei Jahre verteilt vorzustellen hat, und der unter steter Aufsicht des Lehrers stattfand, so kann man sich wohl vorstellen, daß schließlich auch eine von Natur schwerfällige Stimme biegsam und geschmeidig genug werden mußte, um die Koloraturen ausführen zu können. Selbstverständlich bereiteten einer so ausgebildeten Stimme die kleineren Verzierungen wie Vorschlag, Doppelschlag und Schleifer keine Schwierigkeiten mehr. Anders dagegen lag die Sache bei dem Triller. Nur den wenigsten Stimmen ist er von Natur gegeben, und die meisten Sänger mußten ihn sich in eifrigem Studium erwerben[95]). Der Triller entsteht durch eine regelmäßig schwingende Bewegung des Kehlkopfes, die nur durch systematisches langsames und gründliches Üben möglich ist. Wollte man sofort lostrillern, so würde schon nach wenigen Schlägen sich der Kehlkopf infolge der ungewohnten gleichmäßigen Bewegung verkrampfen und der Triller ersticken. Eine weitere Gefahr besteht darin, daß dem Nebenton zu wenig Wert beigemessen wird, sodaß er immer mehr verschwindet, und der Triller zum Tremolo auf dem Hauptton wird. Um dem vorzubeugen, fordern alle Schulen zunächst ein rhythmisch festgegliedertes Singen. Garcia empfiehlt aus diesem Grunde auch zur Übung eine Quarte oder Quinte zu trillern. Um den Triller überhaupt zu erlangen, findet man verschiedene Methoden verzeichnet. In den meisten Schulen wird geraten, zuerst die Hauptnote zu punktieren und erst bei zunehmender Schnelligkeit den Zeitwert der beiden Töne einander anzugleichen. Der Musiktheoretiker Gottfr. Weber[96]) läßt mit einer kleinen rhythmischen Figur, die er nach und nach erweitert, beginnen.



Garcia verwirft die erste Art, als der Natur des Trillers widersprechend, ganz und stimmt mehr der zweiten Methode zu. Zwar

[95]) Garcia, I. Teil, S. 68: Er berichtet von Mad. Pasta: „Die Stimme dieser berühmten Sängerin war hart und bedeckt. Trotz dem anhaltendsten Studium, war es ihr fast unmöglich, zu trillern oder in raschem Tempo Rouladen aufsteigend auszuführen. Aufwärtssteigende Tonleitern waren für sie eine unüberwindliche Schwierigkeit. Endlich brachte sie es dahin, den Mechanismus des Trillers zu besitzen."

[96]) Gottfried Weber: Über den Triller, Leipz. allgem. mus. Zeitung, 1816, Nr. 33.

beginnt er nicht mit der Trillerkette, sondern mit dem einfachen Triller, dessen Dauer und Schnelligkeit — dabei ist der Triller stets rhythmisch fest in den Takt eingegliedert — er nach und nach steigert, bis derselbe ungefähr das Maß 200 ♪ in der Minute erreicht.

Nach Beherrschung des langen gesponnenen Tones, der messa di voce, der Skalen und Passagen und endlich des Trillers hat dann der Sänger das stimmliche Rüstzeug gewonnen, das er für die Sängerlaufbahn benötigt.

Daneben verlangte die Zeit von einem Sänger auch noch die Beherrschung eines Instrumentes und vor allem der Harmonie, mit deren Hilfe er seine Rollen der eigenen Stimme anpassen und sie verzieren konnte. Nur die Harmonie konnte ihn befähigen, im Augenblick improvisatorisch eine Passage oder Cadenz zu ändern, ohne damit sofort mit der Begleitung zu dissonieren, oder den Charakter der Phrase umzudeuten.

B) 1. Theoretische Belege der Gesangsschulen.

Von besonderer Wichtigkeit und Interesse ist es heute für uns, zu erfahren, wie die Arien Rossinis in bezug auf die Koloratur und freie Verzierung gesungen wurden. Ob die Sänger genau die vom Komponisten aufgezeichnete Linie innehielten oder von ihrem alten Recht, die Melodien nach eigenem Gutdünken zu verändern, auch nach dem Erscheinen der Elisabetta noch Gebrauch machten. Für die Jugendwerke Rossinis besteht hinsichtlich dieser Frage nicht der geringste Zweifel. Rossini begann ja als Lernender seine Bühnenlaufbahn und hätte damals nie gewagt, in die Rechte der allgewaltigen Sänger einzugreifen. Anders liegt die Sache in seiner zweiten Schaffensperiode, als er bereits auf der Höhe seines Ruhmes stand und ganz Italien ihm zujubelte. Aber auch hier antworten uns die drei Quellen, Kritiken, Gesangsschulen und einzelne Handschriften auf diese Frage mit einem „Ja", die Freiheit des Sängers bestand weiter. Die Kritiken vermitteln uns nur die Tatsache, die Schulen zeigen uns, wie verziert werden sollte und daraus folgernd — wenn man die Wechselbeziehung von Teorie und Praxis in Betracht zieht — auch wie man verziert hat. Die dritte Quelle endlich gibt uns authentische Belege für die praktische Durchführung dieser theoretischen Regeln. Der allgemein weitverbreiteten Ansicht, Rossini habe keine fremde Note von seiten der Sänger in seinen Werken hören wollen, die neben anderen Biographen Riehl vertritt[97]), wird damit hinfällig. Zum großen

[97]) Riehl, mus. Charakterköpfe II, 1860: „Er (Rossini) ließ den Sängern keine Gelegenheit, Triller, chromatische Tonleitern, Rouladen, Fiorituren einzuweben, indem er seine Melodien selbst aufs üppigste auskräuselte.

Teil mag diese Ansicht noch durch einen Brief Rossinis[98]) bestärkt worden sein, in dem er schreibt: „Die Sänger dürfen dann nichts anderes sein, als genau Ausübende dessen, was sie geschrieben finden. Schließlich sind der Maestro und der Poet die einzigen wahren Schöpfer. Jeder geschickte Sänger pflegt manchmal in nebensächlichen Verzierungen zu prunken, und wenn sich das Schöpfung nennen will — — —. Es nennt sich auch so, aber nicht selten geschieht es, daß diese Schöpfung unglücklich gelingt, indem sie oftmals die Gedanken des Maestro verdirbt und ihnen diese Einfachheit des Ausdrucks nimmt, den sie haben mußten." Trotz des hier ausgesprochenen strengen Verbots gegen jede willkürliche Änderung, liegt in den Worten auch ein Zugeständnis, wenn aber der Sänger gut und richtig verziert — — —. Auch wenn man einen Einblick in den Aufbau der Rossinischen Gesangsform gewonnen und die Art kennt, in der er die Koloratur zu verwenden pflegt, kann man unmöglich annehmen, daß er selbst sich mit einer notengetreuen Reprise zufrieden gegeben habe. Sein Geist und seine Phantasie waren viel zu rege, um sich mit solcher Gleichförmigkeit zu begnügen. Noch ein anderer Faktor spricht gegen eine solche Wiederholung, die Einstellung des italienischen Publikums, das ja nur in das Theater ging, um stimmliche Akrobatik zu bewundern, und sich niemals zufrieden gegeben hätte, wäre ihm zweimal das Gleiche geboten worden. Wir müssen die ausgeschriebenen Koloraturen nur als Leitfaden auffassen, um vorzubeugen, daß die Interpreten in ihren Verzierungen ganz entgleisten und den Sinn und Charakter seiner Melodien entstellten, wie er es teilweise in seinen Jugendwerken erlebt hatte. Natürlich gab es auch schon vereinzelt unter Rossini Sänger, die eine Partie notengetreu durchführten; doch das sind nur Einzelfälle[99]). Wie verschieden ein und dieselbe Partie ausgeführt worden ist, beweisen zwei Rezensionen über Aufführungen der Cenerentola an der Mailänder Skala. „La Belloc (Cener.) änderte, mit ihrer Leichtigkeit und dem Ausdruck singend, den alle kennen, nicht den geringsten Teil der Originalkomposition des Meisters."[100]) Wenige Jahre später lautete eine andere Kritik[101]): „Am 17. des Monats gab man Rossinis Cenerentola, in welcher Cl. Covelli in der Rolle der Cenerentola debütierte. Sie hat eine gute reine umfangreiche Sopranstimme, verziert aber etwas verschwenderisch."

Er ist der erste, der ausgearbeitete Variationen der Singstimme ins Drama setzte, während vorher nur beim da capo variiert wurde.

[98]) An Signor Guidicini, 12. Februar 1851.

[99]) Nur die hier angeführte Kritik über La Belloc beweist einen solchen Fall, ähnliche Belege waren nicht zu finden.

[100]) Mailänder Scala 1817. Silvestri, della vita e delle opere di G. Rossini. Milano 1874.

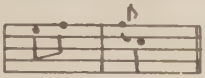
[101]) Leipz. Allg. mus. Zeitung 1825, Seite 622, Mayländer Scala.

In allen Gesangsschulen, auch den nachrossinischen, wird die freie Verzierung der Melodie als selbstverständlich angesehen. Der oberste Grundsatz jeder willkürlichen Veränderung aber ist, daß dieselbe sich dem Sinn der Worte, dem Charakter der Musik und der Situation, in der sich die sprechende Person befindet, anpaßt. Dabei darf der Sänger nur solche Figuren wählen, die er mühelos beherrscht; denn die Verzierung hat erst dann ihren Zweck erfüllt — nämlich Vergnügen zu bereiten — wenn sie wie eine leichte Spielerei klingt, und der Hörer nicht um ihr Gelingen bangen muß. Zum vollendeten künstlerischen Vortrag gehört auch die Kenntnis des Stils, und in jeder Gattung der einzelnen Gesangskompositionen hatte der Sänger zu unterscheiden, welches Motiv, welches Thema wichtig war und darum in seiner Originalform beibehalten werden mußte, sollten nicht die ganzen Gedanken des Komponisten entstellt werden; und erst bei einer Wiederholung hatte der Sänger dann das Recht, selbst einzugreifen. Ebenso wie man vermied, eine Melodie genau zu wiederholen, um keine Langeweile aufkommen zu lassen, genau so achtete man darauf, daß eine Figur nicht allzu häufig wiederkehrte, damit sie nicht mit der Zeit aufdringlich wirkte und das Interesse der Hörer erlahmte. Duprez[102]) faßt diese Grundregeln noch einmal in seinem Abschnitt über die Melodie in wenigen Worten zusammen. „Verzieren, variieren kann bis zu einem gewissen Punkt bewundernswert sein, aber nur in den Stücken, die der Komponist gewöhnlich der Mode opfert. Jedoch im espressiven Gesang ist es ein Fehler, die Kunst ist nicht dort sondern in der Einfachheit und in der genauen aber poetischen Interpretation der geschriebenen Melodie."

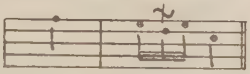
Die wenigsten Verzierungen verträgt das Rezitativ, eine im Grunde mit Noten bezeichnete Deklamation. Die Bewegung des freien Seccorezitativs richtet sich nach dem Verssinn, und die aufgezeichneten Notenwerte und Pausen stehen nur dem Taktbedürfnis zuliebe, sie bilden das Schema. In Wirklichkeit haben wir uns dieses Rezitativ völlig frei gesprochen zu denken, ganz von der augenblicklichen Gemütsstimmung der handelnden Person geleitet. Um diesen Anschein der natürlichen Rede nicht zu zerstören, müssen die Ausschmückungen in den bescheidensten Grenzen gehalten werden. Zu Rossinis Zeit scheint man sich jedoch nicht immer an diesen Grundsatz gehalten zu haben, denn Garaudé berichtet[103]): „Einige italienische Sänger opfern zu oft die wahre Deklamation des ernsthaften Rezitativs dem Wunsch nach Beifall, indem sie es mit dem Sinn der Worte beinahe immer entgegengesetzten Verzierungen überladen."[104])

[102]) Duprez, L'art du chant. Paris 1846, S. 109, de la mélodie.
[103]) Garaudé, Méthode complète du chant, Paris 1825. S. 115.
[104]) Dies ist allerdings der einzige Hinweis auf diesen Mißbrauch, in den Handschriften wurden im Rezitativ keine Melismen eingezeichnet ge-

Hauptsächlich kommen für eine Veränderung die Verseinschnitte, die Cadenzen in Betracht, und fast immer handelt es sich dabei um einen Vorschlag. Die zwei von einer Pause gefolgten gleichen Noten werden nie, wie sie geschrieben, vorgetragen. Die Notwendigkeit, den Akzent zu bezeichnen, verlangt ebensowohl in dem ernsten als in dem komischen Rezitativ, daß man die erste der beiden Noten in einen untern oder obern Vorschlag verändert. Der untere Vorschlag ist pathetischer als der obere[105]). Endete solche Cadenz mit einer langen Note, also nur auf einer Silbe, so machte man vor der letzten Note häufig nur einen Vorschlag von der oberen Quarte.



Seltener als der Vorschlag wurde an diesen Stellen ein Mordent oder sogar ein Pralltrichter ausgeführt. War die Cadenz zweisilbig, so konnte wohl die erste Note in einen Mordent ausgebaut werden, wenn die beiden Cadenztöne eine Quarte bildeten.



Auch eine messa di voce oder an besonders betonten Schlüssen ein kleines Melisma sind vorgekommen. Der Triller jedoch wird von allen Schulen einmütig als untauglich für das Seccorezitativ abgelehnt. Auch im melodischen Verlauf des Rezitativs durfte der Vorschlag nicht fehlen. G a r c i a betrachtet ihn im italienischen Gesang schon nicht mehr als Verzierung sondern als notwendigen musikalischen Akzent, der immer auf den ersten Schlag des Taktes oder auf die betonte Silbe des einzelnen Wortes fällt und somit die Rede schärfer akzentuiert. Bei solchen Akzenten kann es sich nur um lange und veränderliche Vorschläge gehandelt haben, die dann sogar stärker artikuliert und hervorgehoben wurden als ihre Haupttöne selbst. Natürlich können die langen Vorschläge nur zu solchen Noten treten, die entweder durch ihren Wert oder durch das Tempo von genügend langer Dauer waren, um die Hälfte oder zwei Drittel ihres Wertes abgeben zu können. Die Hauptnote eines Vorschlags kann Konsonanz oder Dissonanz sein. Im ersten Falle kann auch der Vorschlag selbst frei eintretende Dissonanz sein, da ja die Auflösung unmittelbar folgt, der zu einer Dissonanz gehörende Vorschlag jedoch mußte selbst immer eine Konsonanz sein.

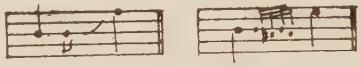
---

funden, auch Garcia vertritt die Regeln des strengen Rezitativs. Ist wirklich dergleichen vorgekommen, so wurde es doch nicht gutgeheißen und verallgemeinert.

[105]) Garcia II. Teil, S. 93.

Wie die langen Vorschläge überall dazu dienen, das Wort mehr hervor zu heben und bedeutender zu machen, die Harmonie reicher und mannigfaltiger zu gestalten, so dienen die kurzen Vorschläge dazu, dem Gesang mehr Lebhaftigkeit und Schimmer zu verleihen und eine scheinbare Leere in der Melodie zu füllen. Die Grundregeln, wo ein solcher Vorschlag in der Harmonie auftreten darf und wo nicht, hat Tosi ausreichend in seiner Schule zusammengestellt[106]).

Hiermit sind die in der Hauptsache für das Seccorezitativ in Betracht kommenden Verzierungsmöglichkeiten erschöpft. Zuweilen hat man wohl auch, wenn mehrere Silben auf einem Ton wiederholt werden mußten, zwischen der betonten und unbetonten Silbe einen Mordent eingeschoben, oder einen Vorschlag, der mit seiner Hauptnote ein größeres Intervall bildete, in einen Pralltriller erweitert.

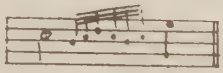


Doch ist hier schon die Grenze erreicht von dramatischer Rede und kantabler Melodie.

Wird das Seccorezitativ zum Accompagnato oder Arioso ausgebaut, so erweitert sich auch der Kreis des freieren gesanglichen Ausdrucks. Das Rezitativ nähert sich nun bereits langsam der Arie. Erschien die Melodie schwach oder zu wenig verziert, so wurde sie mit einigen glücklicheren Wendungen, mit Akzenten (Vorschlägen), Wortwiederholungen, Läufern und Figuren verbrämt. Doch auch hier bleibt die Wahrung der Stil- und Charaktereigenheit des Stückes immer Voraussetzung. Zahlreiche Verwendung fanden bei diesen Umänderungen der Doppelschlag und Schleifer. Ersterer kann an den verschiedensten Stellen auftreten, indem er einmal auf stufen-

[106]) Tosi-Agricola. S. 53: „Aus der Erfahrung nehme ich wahr, daß ein Sänger in der diatonischen Tonleiter ohne einziges Hindernis von jedem der fünf ganzen und zwei halben Töne, welche die Oktave ausmachen, zum nächstdabei liegenden Ton durch Vorschläge stufenweise auf- und absteigen kann. Ferner, daß man von einem jedem, mit einem zufälligen Erhöhungszeichen bemerkten Tone, der sich in dieser Tonleiter finden könnte, stufenweise, vermittels des Vorschlags, einen halben Ton zu den benachbarten Noten aufsteigen und wieder zurückkehren kann, — — — Ich bemerke aber auch im Gegenteile, daß man vom fis, gis, ais, cis und dis mit dem Vorschlage nicht einen halben Ton in den benachbarten stufenweisen aufsteigen kann, daß man mit dem Vorschlage nicht stufenweise von der kleinen Terz über dem Basse zu der großen, noch von dieser zu jener gehen kann; daß zwei Vorschläge nacheinander nicht durch halbe Töne stufenweise von einem ganzen Ton zum andern gehen können, daß man von allen Noten, die das Erniedrigungszeichen vor sich haben, nicht vermittels des Vorschlags in den darüber liegenden halben Ton gehen kann, und daß man endlich von allen Arten, wo man keinen Vorschlag herauf machen kann und auch keinen herabmachen kann."

weis fortschreitenden Tönen eine Kette bildet, ein anderes Mal einen Sprung oder im langsamen Satz auch eine punktierte Figur füllt. Hiller[107]) fügt dann noch als stete Regel hinzu: „Wenn drei Noten nacheinander aufwärtsgehen, pflegt die mittelste immer durch einen Doppelschlag belebt zu werden. Im langsamen Zeitmaß kann diese Verzierung sogar noch verlängert werden, indem ihm unmittelbar ein Nachschlag folgt und sich mit ihm zu einer einheitlichen Figur verbindet.



Der Schleifer oder Tirade, wie man ihn verschiedentlich auch bezeichnet, war hauptsächlich dem Sopran vorbehalten. Durch mehrere Intervalle führend, diente sie, einen Sprung mit Sekundenschritten auszufüllen. Wurde der Schleifer mit viel Schwung und Feuer ausgeführt, so muß er unbedingt eine sehr schöne Wirkung gehabt haben. Die Schlußwendungen dieser ariosen Rezitative, die Überleitung zur nachfolgenden Arie, wurden immer sehr wirkungsvoll unter Aufbietung des verschiedenartigsten Figurenwerks ausgestaltet.

Der Hauptgegenstand jeder freien Verzierungskunst ist die Arie. Die Regel der Italiener, die ja bereits in der Entwicklung und im Verlauf einer messa di voce zum Ausdruck kommt und sich im Gesamtaufbau der Arie, ja einer ganzen Partie, verfolgen läßt, lautet: „Formare-Fermare-Finire." „Der Sänger lasse sein ganzes Talent erst da glänzen, wo Musik und Dichtung ihren Gipfel erklommen haben. Erst hier lasse er alle Quellen seiner Phantasie springen. Da es nun ein Hauptgesetz ist, daß ein Kunstwerk in seinem Verlauf nicht nur nicht an Interesse abnehme sondern bis zum Schlusse hin sogar wachse, so ist der Glanzpunkt guter Tondichtungen stets auch gegen das Ende derselben zu finden und der Sänger wird daher den höchsten Effekt stets am Ende seiner Leistungen erlangen."[108]) Die Arien selbst werden nach dem ihnen eigentümlichen Charakter, nach dem sich auch in der freien Verzierung die Auswahl der einzelnen Figuren richtet, in drei große Gruppen eingeteilt; in den beweglichen Gesang — canto di agilità —, der besonders schnelle Ausführung der Läufe und Bewegung verlangt, und den gewandten Gesang — canto di maniera —, der am meisten für Sänger mit schwächeren Stimmen in Frage kommt. An Stelle der großen glänzenden Läufe und Arpeggien wird man hier kleinere abgebrochene und arpeggierte Figuren finden. Die dritte und letzte Gattung der Arie bezeichnet man als Bravourgesang. Hier findet man die Stilkriterien der beiden ersten

[107]) Hiller, Anleit. zum musik. zierl. Gesang, Seite 72.
[108]) Mannstein, S. 100. vergl. auch Nehrlich, Seite 157.

Arten vereinigt, und es wird als einer großen Schule entsprechend bezeichnet, wenn der Sänger sofort nach dem Rezitativ die Arie mit einer riesigen Bravourfigur beginnt. Herrschen in einem solchen Stück die großen melodischen Intervalle vor, so findet man auch noch verschiedentlich eine Unterbenennung — canto di slancio —.

Der größte Teil der Verzierungen fällt in jeder Stilart der Reprise zu. Zunächst soll das Thema im Original gebracht werden, damit man erst einmal überhaupt den Gedanken des Komponisten kennen lernt. Jedoch wurden dem Sänger auch hier schon kleine Melismen und Manieren gestattet und zwar an solchen Stellen, wo der Komponist zwei oder mehrmals einen gleichen Melodieabschnitt nacheinander erklingen läßt, oder wo die Melodie als zu wenig lebhaft empfunden wird. So war z. B. für das damalige Empfinden der Schluß eines Melodiegliedes auf den beiden ersten Taktschlägen, aus gleichen Noten bestehend, unerträglich. „Endigen die beiden ersten Noten eines Taktes ein Satzglied, so trägt die erste immer den prosodischen Akzent und muß daher in einen Vorschlag verwandelt werden. Die Wirkung zweier gleicher Noten wäre nicht zu ertragen. Von dieser Regel sind nur solche Fälle ausgenommen, bei welchen die zwei Noten einen wesentlichen Bestand des Motivs bilden. — Ist dies harmonisch nicht möglich, so setzt man zwischen beide Noten 2—3 notige Vorschläge. Oefters läßt man dem Vorschlag noch einige kleine Noten folgen."[109]) Rossini selbst hat in vielen Fällen derartige Schlußwendungen in der von Garcia geforderten Form ausgeschmückt, und man kann mit Bestimmtheit annehmen, daß die Sänger die noch unberührt gebliebenen Melodieabschlüsse auch dementsprechend ummodelten.

Bei allen Veränderungen innerhalb der Melodie wurde stets streng auf die genaue Einteilung des Zeitmaßes geachtet. Abgesehen von den kleinen Melismen und Ausschmückungen im Thema selbst, wurde dann die Reprise das eigentliche Gebiet des Sängers, in dem er seine künstlerische Begabung neben der stimmlichen unter Beweis stellen mußte. Diese Variationen wurden sogar gefordert und T o s i gibt an einer Stelle[110]) dem herrschenden Kunstgeschmack Ausdruck. „Wer endlich beim Wiederholen des Anfangs nicht alles das, was er vorher gesungen hat, durch Verändern noch schöner und besser macht als es aufgeschrieben ist, der ist gewiß kein großer Held." Die Variation muß noch eine Steigerung der Wirkung bringen. Drei Möglichkeiten stehen dem Sänger in diesem Falle zur Verfügung, er kann der aufgezeichneten Figur noch einige Noten hinzufügen, oder ein Melisma unter Weglassung des umspielenden Beiwerks auf den musi-

[109]) Garcia II. Teil, Seite 61/62.
[110]) Tosi-Agricola Seite 173.

kalischen Kern beschränken. Natürlich kann auch eine ganz neue Figur mit der gleichen Anzahl Noten an die Stelle der alten treten. Neben den schon in ihrer Verwendungsmöglichkeit skizzierten Vorschlägen, Doppelschlägen und Schleifern stehen dem Sänger noch die große Gruppe der Läufer, Passagen und Melismen zur Verfügung. Auch die verschiedenen Arten des Vortrags, das Legato, Staccato und Martellato halfen ihm, die Melodie bei ihrer zweiten Wiederkehr neu zu beleben und ihr ein anderes Aussehen zu geben. Die angewandten Mittel sind natürlich auch vom Zeitmaß, von dem Tempo des zu verzierenden Stückes in gewissem Maße abhängig. Wie auch Rossini in seiner aufgezeichneten Koloratur dem Andante ein anmutiges und sehr buntes Gewand gab, das Allegro aber mit leichten lebhaften und dabei meist gleichförmigen Manieren versah[111]), so muß auch der Sänger diesen Unterschied beachten und aufrecht erhalten. Das Agitato endlich trägt den Charakter der Spannung, Zorn oder Rachsucht und verträgt nur wenig Verzierungen, die dann schnell, kurz und kraftvoll ausgeführt wurden.

Unumgänglich notwendig waren die Ausschmückungen an den Schlüssen, Fermaten und Cadenzen. Auch in Rossinis Operarien sind diese Stellen zweifellos erweitert worden. Daß dies auch der eigentlichen Absicht Rossinis entsprach, beweist die Behandlung des Orchesters; an Fermaten und Cadenzen setzt das Orchester aus (siehe Kap. C). Die Schlußbildungen eignen sich besonders gut für ein Melisma oder einen Lauf, da sie fast immer auf den leichten Taktteil fallen. Solche Veränderungen haben den Reiz des Unerwarteten, Überraschenden und können dazu, da sie ja den schweren ersten Taktschlag, der den rhythmischen Akzent trägt und auch eine bestimmende Rolle in der Harmonie spielt, unberührt lassen, den charakteristischen Verlauf der Melodie nicht abwandeln und entstellen.

Um vorzubeugen, daß die Fermate, die meist auf der Dominantharmonie erklingt, zu sehr ausgedehnt werde und der Cadenz zu viel an Wirkung vorweg nehme, stellen die Schulden die Forderung, daß sie auf einem Atem gesungen werde. Für die Fermate mag diese Regel auch in der Rossinischen Zeit beachtet worden sein, bestimmt aber nicht in den Schlußcadenzen, für die sie ebenfalls gilt; denn schon die von Rossini ausgeschriebenen großen Cadenzen können unmöglich auf einem Atem gesungen werden. Ausgeführt wurden diese Verzierungen auf einer langen betonten Textsilbe, der dann noch ein bis zwei unbetonte leichte Silben folgen mußten, um die Fermate zu beenden. Bieten die Worte keine Gelegenheit dazu, so half sich der Sänger dadurch, daß er, wenn der Sinn des Textes es

[111]) Siehe I. Teil, Kap. A 2a)

erlaubte, ein Wort wiederholte, oder andernfalls einen Ausruf „ah" einschob, auf dem er alsdann die Fermate vokalisierte. Die Ausschmückung selbst bestand entweder in einer kleineren willkürlichen Figur oder in einer messa di voce, die überhaupt in keiner Fermate fehlen durfte; der Italiener besaß eine besondere Vorliebe für den Schwellton[112]). Manche Sänger begnügten sich damit, als Fermate nur eine kunstvolle messa di voce auszuführen oder sie am Ende noch in einen Triller übergehen zu lassen. Jedoch den ganzen Halt nur mit einem Triller auszufüllen, wird als armselig und geschmacklos abgewiesen.

Um in größeren Halten eine gewisse Eintönigkeit zu vermeiden, zog man entweder drei bis vier verschiedene Figuren heran und verkette sie untereinander oder entwickelte Kontraste durch die Gegenüberstellung von piano und forte. Die Fermate konnte auch in der Arie die Stelle der Überleitung vom Thema zur Reprise einnehmen, und in solchem Falle mußte der Sänger nicht für eine melodisch schöne Verzierung sorgen sondern auch noch eine geschickte, oft modulierende Verbindung beider Teile suchen.

Die Bezeichnung „Cadenz" kann bei Rossini eine zweifache Bedeutung zeigen. Einerseits versteht man darunter eine kurze aber freie taktlose Verzierung, die bei aufgehobener Begleitung in die Melodie eingeschoben ist, also eine Art Fermate, andererseits die große Schlußcadenz, eine Verzögerung und Stauung des Schlußfalles. Ihre Stellung im Text ist die gleiche wie die der Fermate (eine betonte Silbe mit der Verzierung, ein bis zwei unbetonte Silben als Abschluß). Um den Charakter der Cadenz dem des Stückes, das sie abschließt, anzugleichen, bildete man sie in der Hauptsache aus den gleichen Koloraturelementen, aus denen sich auch die Arie zusammensetzte. Auch einzelne besonders schöne melodische Stellen griff man heraus, verflocht sie geschickt mit dem Figurenwerk und suchte auf diese Art Kontraste herauszubilden. Läufer und rasche Passagen waren nicht immer ein unbedingtes Erfordernis der Cadenz, schon einige getragene Töne, wenige geschickt aufgelöste Dissonanzen konnten genügen. Wollte der Sänger große Sprünge, die den Umfang einer Oktave überschritten, in die Cadenz einflechten, so wartete er damit bis ungefähr zur Mitte der ganzen Verzierung und gab sie dann stark betont in langen Noten, um die Aufmerksamkeit des Hörers zu erregen. Sehr beliebt waren in solchem Falle die Terzdezime und Duodezime.

[112]) Mannstein, Seite 44: „Die besten Sänger Italiens haben eine Cadenz oder einen verlängerten Triller stets nur mit der messa di voce vorbereitet, und es ist in der klassischen Gesangskunst Gesetz, auf allen längeren Noten die Tonschwellung auszuführen und überhaupt so oft es nach dem guten Geschmack, ohne in den Fehler der Überladung zu fallen, geschehen kann."

Die Cadenz begann stets mit einer messa di voce und endete mit einem Triller. Auch mußte sie ebenso wie die Fermate, „so ausgeführt sein, daß man dem Sänger keine Ermattung oder Erschöpfung anmerkte. Man mußte vielmehr glauben, er könne, wenn er wolle, noch größeres bieten"[113]).

Auch der abschließende Triller, eine der schönsten und brillantesten Ausschmückungen, ein Mittel von höchster Wirkung, um die Passage der Cadenz zu enden, mußte langsam beginnen und an Schnelligkeit immer mehr zunehmen. Keinesfalls durfte er gegen Ende der Bewegung langsamer werden, weil damit, indem er den Anschein schwindender Kraft erweckt, er nicht allein wirkungslos wird sondern auch jede Wirkung der vorhergehenden Passagen abtötet. Der Abschluß des Trillers konnte verschieden sein, ein einfacher Nachschlag oder ein größeres Melisma, ganz fehlen durfte er aber nur beim Pralltriller. So effektvoll der Triller an sich ist, wird trotzdem immer empfohlen, ihn nur sparsam zu verwenden, da ein zu häufiges Auftreten leicht Überdruß und Langeweile erweckt. Er wurde aus diesem Grunde, selbst wenn er vorgezeichnet war, oft durch einen Doppelschlag, Pralltriller oder Melisma ersetzt, um an anderen Stellen eine um so größere Wirkung zu erzielen.

Außer den bis jetzt beschriebenen Verzierungsmöglichkeiten konnten auch noch einige andere, allerdings geringfügige Änderungen eintreten, die sich alle mehr auf den Text beziehen. So fühlte sich der Sänger durchaus nicht immer verpflichtet, die bei einem Melisma vorgeschriebene Verteilung der einzelnen Silben innezuhalten. Er trennte und band die Figuren je nach der Bequemlichkeit der Aussprache, teils auch um einen Akzent mehr herauszuarbeiten. Wurde eine Passage durch zu viele Silben aufgeteilt, so konnte, wenn es der Sinn des Textes erlaubte und keine Unklarheiten entstanden, man die ganze Phrase auf einer Silbe singen, eine Freiheit, die aber bedingte, daß der ganze Satz schon einmal vorher ausgesprochen war. Der Sänger gewann dabei einen doppelten Vorteil, er konnte einerseits die Fioritur auf den gewünschten Vokal verlegen und vermied andererseits das Silbensprechen auf hohen Tönen. Auch versuchte man manchmal, den Ausdruck zu erhöhen, indem man ein Wort der Eindringlichkeit halber noch einmal wiederholte oder kleine Ausrufe, wie ah, si, nò einschob.

---

[113]) Mannstein, Seite 130.

Andere Gesangsgattungen, deren formaler Aufbau gleich dem der Arie auf der Wiederholung eines ganzen Teiles beruht, Variationen, Rondo und zweiteilige Cavatina, sind den gleichen Bedingungen und Regeln in bezug auf verzieren dürfen und verzieren müssen unterworfen.

Einer der beliebtesten italienischen Gesangsmanieren muß noch gedacht werden, des Portamento di voce[114]). Es gilt das Prinzip, ohne Portament kein Gesang. Sprachlich wird es bedingt, sobald der Sinn der Worte sanftere Empfindungen ausdrückt, z. B. Teilnahme, Mitleid, Erbarmen und Liebe, ganz besonders um einen tiefen ergreifenden Schmerz zu veranschaulichen. „Das Portament erhöht den Charakter des Gesanges, ja es drückt ihm oftmals erst einen unverkennbaren Stempel auf. Wird z. B. ein Name ohne Portament gesungen, so ist der Träger desselben dem Herzen des Singenden gleichgültig; wenn aber mit Portament, so kann kein Mensch länger im Zweifel sein, daß Liebe und Sehnsucht im Hintergrund sind. Soll daher Liebe ausgedrückt werden, muß jeder Sänger es unbedingt anwenden. Ausdruck ist Zweck und Wirkung des Portaments[115]). Soll es mehrmals nacheinander gebraucht werden, muß schon ein sehr guter Geschmack das Maß abwägen, um einen allzu süßlichen Ausdruck zu vermeiden. Punktierte Noten schließen, da sie selbst das Abstoßen und Hüpfen verkörpern, das Portament als innigste Verschmelzung und höchstmögliche Verbindung zweier Töne aus.

Infolge seines schmelzenden und schwermütigen Charakters findet das Portament seine meiste Verwendung — wenn es auch in schnelleren Sätzen nicht ausgeschlossen ist — in dem Gebet „preghiera", in dem jede andere Art der Ausschmückung nur komisch wirken würde, und im Cantabile. Letzteres schließt alles rauschende Passagenwerk, das die Wirkung eines ernsten und getragenen Gesanges völlig zerschlagen würde, aus, und die wenigen Verzierungen, die angebracht werden dürfen, müssen sorgfältig ausgewählt sein. Die messa di voce spielt neben dem portamento di voce die herrschende Rolle. Jede Anfangsnote eines solchen Stückes und jede längere Note im Verlauf der Melodie wurde in einen Schwellton verwandelt. Der Triller wurde hier sehr langsam ausgeführt und die ad. lib. Stellen, Fermaten und Cadenzen, auf einige wenige getragene Noten, die in einen Triller ausklingen, beschränkt.

Für die Ausführung ruhiger kantabler Linien fand der italienische Sänger noch ein wirkungsvolles Ausdrucksmittel in dem Wechsel der Klangfarben. Wohl gemerkt gilt das Folgende nur für eine einfache,

---

[114]) Gemeint ist natürlich jetzt das Portament im heutigen Sinne. Das Überbinden der ersten Silbe auf die zweite Note, nicht das einfache Legato.
[115]) Mannstein, S. 75.

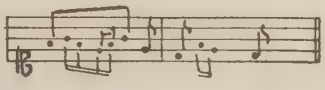
im Großen und Ganzen unverzierte Melodie, in den raschen blendenden Koloraturen war der Stimmapparat nur auf eine technisch vollendete Wiedergabe eingestellt. Die Wahl der Klangfarbe hängt nicht vom Sinne des einzelnen Wortes sondern von der seelischen Bewegung, die der Vers hervorruft, von der Gesamtstimmung des Stückes ab. Unwille, Zorn und Drohung lassen die Stimme scharf erklingen, während kriegerische Begeisterung sie hell färbt. In Schmerz und Verzweiflung gab der Sänger der Stimme einen hohlen Klang. Die größte Verschiedenheit im Klangcharakter bedingt die Gefühlsskala der Liebe. Vom frohen, hellen und jauchzenden Klang bis zum völlig verhauchten matten Ton, der durch ein Nichtbeherrschen des Atems entsteht, werden alle Klangschattierungen berührt und in den Dienst des dramatischen Ausdrucks gestellt.

Völlige Freiheit im Verzieren herrschte allein im Sologesang. Im Ensemble mußten sich die Sänger vorher über längere Cadenzen einigen oder, wenn sie improvisierten, nur solche Manieren anwenden, die auch der Partner stimmlich beherrschen und musikalisch auffassen und sofort wiedergeben konnte. Im Allgemeinen aber ist wohl anzunehmen, daß man sich vorher verständigt hat.

B) 2. Praktische Belege alter Handschriften[116]).

Geben die Gesangsschulen in der Hauptsache eine Anleitung, an welchen Stellen der verschiedenen Gesangsformen der Sänger der eigenen Phantasie freien Lauf lassen durfte, so zeigen Eintragungen und Verbesserungen in alten Drucken und Handschriften die Art und Weise, wie der Sänger eine Koloratur der ruhigen Melodie einfügte oder eine bereits vorhandene Figuration umwandelte.

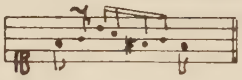
Sehr selten sind dergleichen Verbesserungen im Rezitativ gemacht worden, und es können aus diesem Grunde hier nur zwei kleine Beispiele gezeigt werden. In beiden Fällen handelt es sich um die schon bekannte Cadenz — zwei gleiche Töne auf den ersten Taktschlägen —. In dem ersten Beispiel sind die beiden gleichen Töne beibehalten, doch wird dieses harte Nebeneinander durch einen Doppelvorschlag vor dem zweiten Ton gemildert.



[116]) Die in diesem Kapitel gezeigten Beispiele sind ohne Ausnahme Handschriften entnommen, die die Bibliothek des Mailänder königlichen Konservatoriums G. Verdi aufbewahrt.

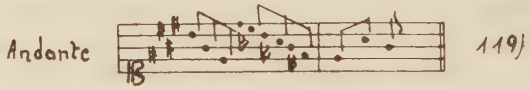
[117]) Handschrift; Per Uso di Signora Blasis, Cav. di Tanti palpiti, aus Tancredi.

Auch wird schon in der vorhergehenden Triole auf die Schlußbildung hingewiesen, indem der kurze vorgeschriebene Schleifer zu einem kleinen Melisma erweitert ist. In dem Rezitativ zu der Cavatina „di tant palipti"[118]) ist die erste Note dieser Cadenzformel in einen Vorschlag verwandelt. Der Vorschlag wird dann noch mit einem Doppelschlag verziert, und dieser schwingt in einer kleinen melodischen Floskel aus.



Es ist dies ein Fall, in dem schon die Grenze einer rezitativischen Cadenzerweiterung erreicht ist.

Die in ariosen geschlossenen Gesangsformen gefundenen kleinen Manieren, die nachträglich von der Hand eines Sängers eingetragen, sind zahlreicher und dadurch auch abwechslungsreicher. Bald ist ein einzelner Ton mit einem Doppelschlag geschmückt, der entweder in Noten ausgeschrieben oder nur durch das Zeichen angedeutet sein kann, bald eine Tonwiederholung durch einen Schleifer unterbrochen; und ein anderes Mal wieder wird von zwei aufeinanderfolgenden gebrochenen Dreiklängen der zweite so abgewandelt, daß die Terzen durch eingeschobene Vorschläge in eine Folge von Sekundenschritten übergehen. Auf diese Art vermeidet der Sänger die besonders im langsamen Zeitmaß auffallende Gleichförmigkeit zweier Motive.

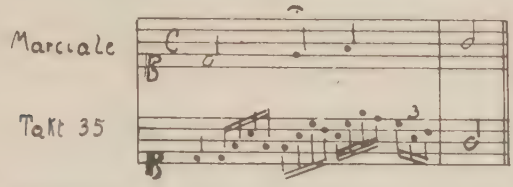


[119])

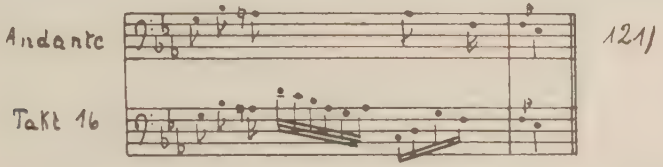
In großer Anzahl wurden Aufzeichnungen gefunden, die das Umspielen einzelner Töne zeigen. Fast immer handelte es sich dabei um langsame Sätze, es sei denn, daß der betreffende Ton einen größeren Teil des Taktes einnimmt. An einer Stelle der Rossinischen Arie: „Quel bel ciglio amor promise"[120]) behält die Verzierung die Richtung der Originalmelodie bei, wenn sie auch deren tonalen Umfang überschreitet. Auch die Tendenz der langsam kontinuierlichen Temposteigerung ist gewahrt. Die Melodie geht von der halben Note zunächst auf die, durch eine Fermate gedehnte, Viertelnote und schließlich auf die einfache Viertelnote über. Die Verzierung bringt die gleichen Verhältnisse in verkleinertem Maßstab — Viertelnote, Sech-

[118]) id. alter Druck, Sänger ungenannt.
[119]) Tancredi, Cav. dolci d'amor Parole, Druck, Sänger ungenannt.
[120]) Handschrift, Sänger ungenannt.

zehntelquartole, und der letzte Taktschlag endlich ist aufgelöst in eine Zweiunddreißigstel-Quartole und eine Sechzehntel-Triole.

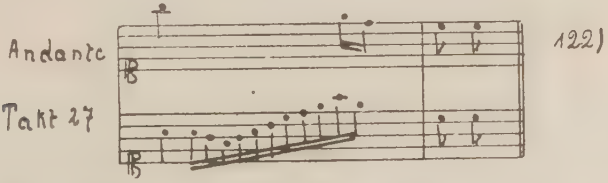


Ein anderes Mal ist eine kurze Melodiephrase von drei Tönen durch eine Fioritur ersetzt, die sich von einem Pol zum andern schwingt, den Mittelton aber in ihrem melodischen Verlauf völlig unbeachtet läßt.



[121]

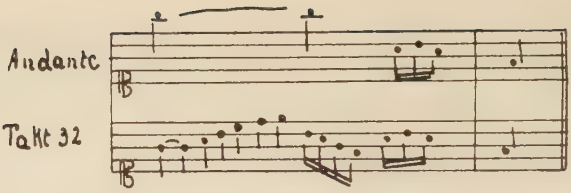
In der Verzierung eines einzelnen Tones besteht auch die Möglichkeit, ihn um eine Oktave oder Sexte tiefer zu verlegen. So ergibt sich die Notwendigkeit, die natürliche melodische Verbindung mit den folgenden Tönen, die ja durch eine derartige Verschiebung zerrissen wurde, auf irgend eine Art wieder herzustellen. Angelica Catalani läßt an einer solchen Stelle in der Cavatina „ah quel giorno (Semiramis)" die Stimme zunächst noch eine Terz fallen und findet dann, indem sie in raschem Lauf die ganze Oktave durcheilt, mühelos die Anknüpfung.



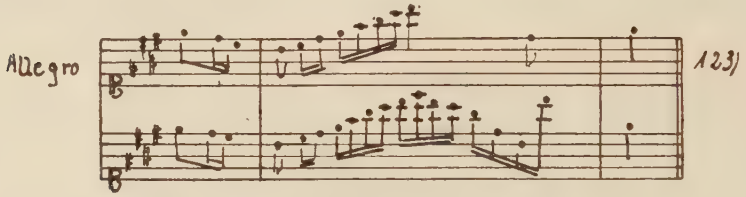
[122]

Ein anderes Beispiel des gleichen Drucks zeigt die Oktavverschiebung. Die Koloratur weitet diese Stelle schon fast cadenzmäßig aus. Auch hier das Bestreben, den vom Komponisten geforderten Ton wenigstens annähernd im Verlauf der Koloratur zu erreichen, gleichzeitig aber auch den Septimsprung zu vermeiden.

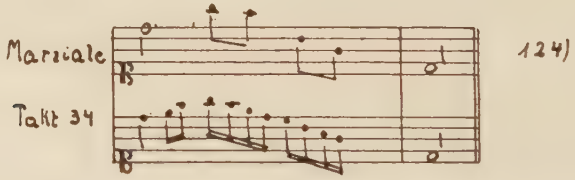
[121]) Handschrift: per Uso di G. Solare, Batone: Una voce m'ha colpito aus Inganno Felice.
[122]) Druck Cav. ah quel giorno, Semiramis Ang. Catalani.



Falls das Original einmal eine kurze Koloratur zeigt, die plötzlich von einer länger gehaltenen Note unterbrochen wird, so finden sich auch Belege, daß der Sänger die Fioritur in der angegebenen Art weiter geführt hat.



An anderen Stellen wieder sieht man Figuren und Läufe in das Original eingetragen, um Sprünge stufenweise auszufüllen. Es ist aber durchaus nicht gesagt, wenn auch Oktaven und Dezimen nicht fehlen, daß es sich dabei immer um große Intervalle handeln muß. Auch schon Achtel-Noten, die sich in kleinen Tonschritten, Terzen oder Quarten fortbewegen, haben die Sänger veranlaßt, die Lücken mit Hilfe kleinerer Notenwerte zu füllen.

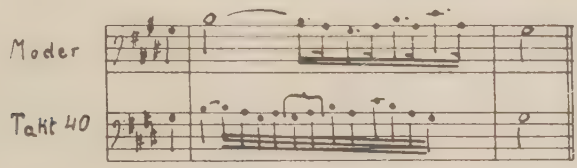


Bis jetzt handelt es sich in den angeführten Beispielen stets um Veränderung und Verzierung eines einzelnen Tones; doch auch schon figurierte Stellen sind vielfach von den Sängern noch einmal bearbeitet worden. Die Art und Weise dieser Bearbeitungen läßt mehrere Möglichkeiten offen. Häufig wurde eine Figuration weiter ausgebaut, indem man der ursprünglichen Form noch einige Töne hinzufügte. Sollte dabei der Tonumfang des Originals gewahrt bleiben, so gab es immer noch drei Wege, dies Ziel zu erreichen.

---

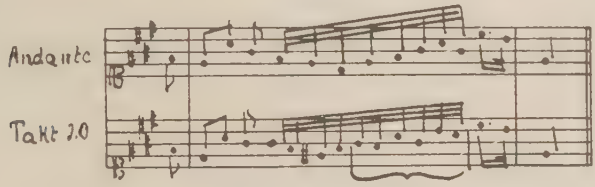
[123]) Handschrift, Mat. di Sabran, Rondo; ami alfin, Sänger ungenannt.
[124]) Handschrift, Arie; quel ciglio Amor promise, Sänger ungenannt.

Man wiederholte ein kleines Motiv innerhalb der Koloratur, wobei dann entweder mehr Töne auf einen Taktschlag zusammengedrängt werden als das metrische Maß forderte, oder, wie in folgendem Beispiel, ein rhythmischer Ausgleich in der Figuration selbst stattfand.



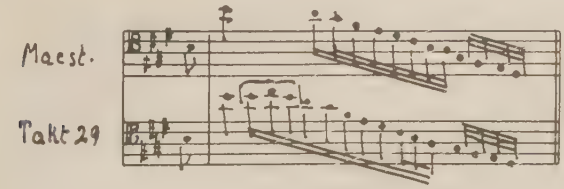
125)

Auch eine in Sekunden fortschreitende Verzierung konnte um einige Töne bereichert werden, indem sich jede Tonstufe in ein kleines Duolenmotiv verwandelte.



126)

Die dritte Möglichkeit endlich bestand darin, daß der Sänger seine Stimme nicht sofort in die verlangte Passage übergleiten, sondern vorher noch einmal eine Sekunde in der der Koloratur entgegengesetzten Richtung ausschlagen ließ.

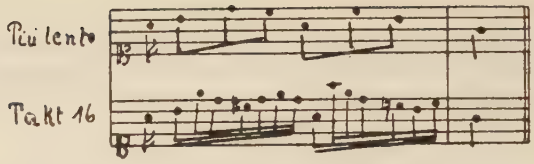


127)

Ebenso wie der einzelne Ton durch Umspielung zum Melisma ausgebaut wurde, können auch in einem langsamen kleineren Koloraturmotiv, z. B. Duole oder Triole, der eine oder andere Ton herausgegriffen und Grundton einer Figur werden.

---

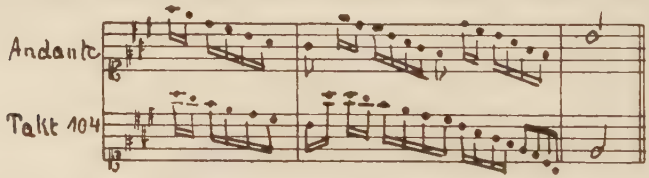
125) Handschrift, per Uso di Dario del Grande Mosé, Duett, Parlar spiegar.
126) Druck Tancredi, Cav. dolci d'amor parole, Sänger ungenannt.
127) Handschrift, Mat. di Sabran, Rondo: Ami alfin, Sänger ungenannt.



128)

In diesen Triolen ist jedesmal der Mittelton Figurenkern geworden. Das erste Mal ist er Träger eines ausgeschriebenen Doppelschlages, das zweite Mal Endpunkt eines kleinen Läufers. Diese Art der Verzierung überschreitet bereits in geringem Maße den Tonbereich des ursprünglichen Motivs. Das Gleiche finden wir an Stellen, an denen Duolen- oder Triolenmotive gegen Quartolen vertauscht sind.

Besonders auffallend wird diese Ausweitung erst dann, wenn der Sänger eine Figur oder Passage bewußt in einer Richtung, nach oben oder unten überspitzt. Entweder setzt er in solchem Falle den Lauf bedeutend höher an oder führt ihn über den eigentlichen Schlußton hinaus weiter in die Tiefe. Während in den bisherigen Beispielen fast immer Anfang- und Endton der freien Verzierung, mit Ausnahme jener Oktav- oder Sextverschiebung, mit denen der originalen Koloratur übereinstimmten, wird hier einer der beiden Pole notwendigerweise geändert. In einer Handschrift der Cavatina Rosinens im Barbier — leider war der Ursprung derselben und auch die Sängerin, aus deren Besitz die Noten stammen, nicht verzeichnet — finden wir beide Spielarten dieser Überspitzung vereinigt.



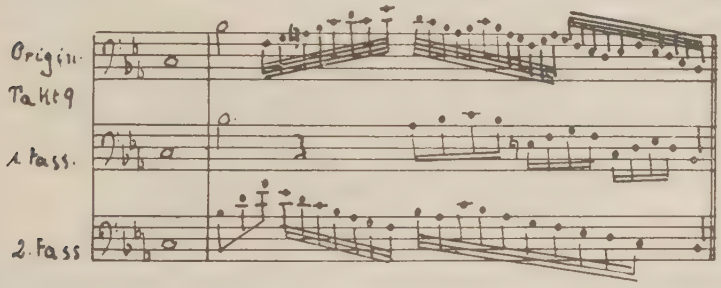
Der Auftakt ist um eine Terz höher transponiert, auch zu Beginn des neuen Taktes, setzt die Stimme den Lauf eine Quarte höher als vorgeschrieben an, macht aber den Sprung auf dem dritten Taktschlag nicht mehr mit sondern setzt ihren Weg nach unten weiter fort und endet so eine Quinte tiefer als der Komponist. Mit den Veränderungen ist nicht nur eine wenn auch geringe Zunahme der Tonzahl erreicht, auch die dreimalige Wiederkehr der gleichen Figur ist vermieden.

Seltener als die Bereicherung der ursprünglichen Koloratur findet man Beispiele für die Reduzierung derselben. Fast alle Änderungen solcher Art haben eine Grundtendenz gemeinsam. Trotz der geringe-

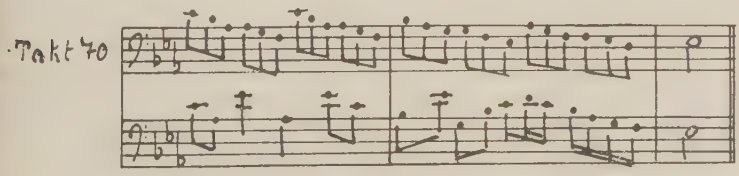
128) Handschrift, Arie: Quel bel ciglio Amor promise, Sänger ungenannt.

ren Anzahl der Töne soll möglichst der Eindruck der Originalkoloratur erhalten bleiben. Aus diesem Grunde läßt man auch meist nur die verzierenden Nebentöne fallen, Anfangs- und Endton sowie die große Linie bleiben.

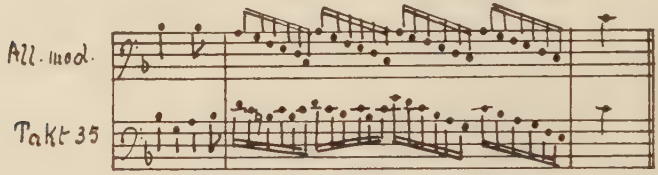
Im Allgemeinen berechtigen Vermehrung oder Verminderung einer Koloratur noch nicht zu einem Urteil über die Beweglichkeit einer Stimme; denn nicht selten kommt beides unmittelbar nebeneinander vor. Andererseits gibt es aber auch Arien, wo die Art der Veränderung so stark nach einer Richtung hin ausgeprägt ist, daß man mit gutem Gewissen Rückschlüsse ziehen kann. In einer Handschrift der Arie „Una voce m'ha colpito" aus Inganno Felice zeigen die einskizzierten Verbesserungen, daß die Stimme des Sängers — der Name ist diesmal nach dem Vermerk „Per Uso di G. Solare" bekannt — wohl den geforderten Umfang, nicht aber die Beweglichkeit gehabt haben muß, eine Tatsache, die bei einem Baß am ehesten zu verstehen ist. Die Änderungen lassen klar erkennen, wie der Sänger diesen Fehler zu verbergen sucht. Die große Koloratur des Andante zeigt sogar zwei Fassungen, in denen der Kaskadenfall des Rossinischen Originals nachgeahmt wird.



Auch die durchgehende Triolenbewegung des Allegro ist bald durch eine Viertel-, bald durch zwei Achtelnoten ersetzt. Interessant ist gerade diese Stelle insofern, als Solare hier nicht die gleichmäßige eintönige Bewegung auf seine Bearbeitung überträgt sondern durch die unregelmäßige Verbindung der beiden Elemente größere Abwechslung schafft.

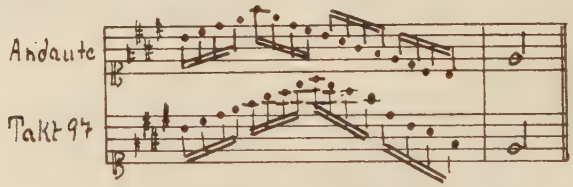


In anderen Handschriften zeigen die Verbesserungen eine auffallende Tendenz, die Koloraturen höher zu transponieren. Auch hier kann man wohl annehmen, daß die Beschaffenheit der Stimme ausschlaggebend für die Änderungen war, besonders wenn mehrere Handschriften aus einem Besitz die Möglichkeit zum Vergleich bieten[129]). In solchen Fällen ist das Aussehen der Koloratur oft unverändert geblieben, allenfalls hat man den Verlauf der Figuration, nicht aber die Zahl ihrer Töne geändert. So fand sich z. B. eine Stelle, in der Rossini vier kurze fallende Skalen nebeneinander gestellt hat. Die neue Figur beginnt schon eine Terz höher und bricht bereits nach dem dritten Ton die fallende Bewegung ab.



130)

In einem anderen Falle beginnt die Stimme auf dem vorgeschriebenen Anfangston h, wechselt aber nicht nach dem zweiten Taktschlag die Richtung sondern steigt weiter.



131)

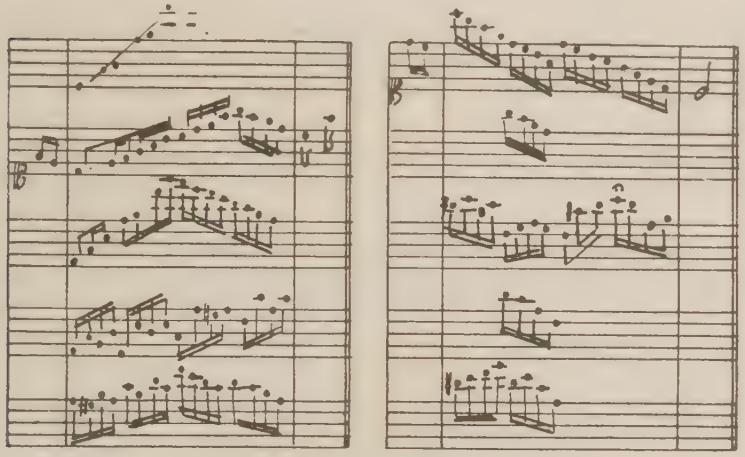
Belege für ein Transponieren der Koloratur nach der Tiefe wurden leider nicht gefunden. Dieses ist natürlich keinesfalls ein Beweis, daß diese Möglichkeit nicht bestanden habe oder kein Gebrauch davon gemacht worden sei.

Die von der Hand der Sänger ausgeschriebenen Cadenzen weisen alle die strenge Beachtung der vom Komponisten gegebenen Grenztöne, die ja allein aus harmonischen Gründen schon notwendig war. Zwischen diesen beiden Polen schwingt die Fioritur. Auch findet man immer die von den Schulen geforderte Vielheit der verwandten Koloraturelemente, ebenso die Verbindung eines raschen Läufers mit

[129]) Virginia Blasis: Donna del Lago; tanti affetti; Tancredi, Cav.: di tanti palpiti; Zelmira, Rondo. Ungefähr 1830. Dario del Grande: Cenerentola, Cavatine: Come un Ape; Mosé, Duett Parlar spiegar.
[130]) Handschrift Dario del Grande, Cenerentola, Cav. Dandinis.
[131]) Handschrift Barbier, Cav. Rosinas, Sänger ungenannt.

einem ruhigen cantablen Gang. Der obligate Triller ist nie mit angezeigt[132]).

Schon die vielfach gefundenen Eintragungen der willkürlichen Verzierungen sagen uns, daß die Kunst der freien Improvisation nicht mehr Allgemeingut der Sänger war[133]). Einen noch schlagenderen Beweis liefern einige Stellen in jenen Noten, die ein klares Bild vermitteln, wie man nach der richtigen Form zu suchen begann[134]). Drei, vier, ja sogar fünf verschiedene Fassungen werden ausprobiert. Und scheint man wirklich die Grundlinie einer Verzierung gefunden zu haben, dann wurde nochmals begonnen und ein einzelnes Motiv gefeilt.



s. Anm. [135])

Bis jetzt wurden nur Einzelfälle erläutert, wie man überhaupt eine Melodie veränderte und umformte. Doch auch die Stellung dieser willkürlichen Verzierungen innerhalb einer Gesangsform darf nicht unbeachtet bleiben, bietet sie doch die praktische Ergänzung zu den theoretischen Lehren der Schulen. Das Maestoso der Cavatina „di tanti palpiti (s. die einliegende Abschrift)"[136]) zeigt die ver-

[132]) Nach den Regeln der Schulen kann man vermuten, daß der Triller auf der zweiten oder drittletzten Note stattfand.

[133]) Margarete Högg beweist in ihrer Dissertation „Die Gesangskunst der Faustina Hasse" schon das Gleiche für die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die Sänger arbeiteten ihre Rollen vor der Aufführung aus. Seite 90.

[134]) Solche Eintragungen finden sich schon um 1720—40 in der Instrumentalmusik, z. B. in Violin-Konzerten. Vgl. Sammelb. I. M. G. VII, 367 und Ztschr. für Musikwiss. 16. Heft, 11/12.

[135]) Handschrift, Donna del Lago. V. Blasis (genau nach der Handschrift kopiert).

[136]) Handschrift, Tancredi, di tanti palpiti V. Blasis.

schiedensten Möglichkeiten der Koloraturausschmückung, kleine eingeschobene Manieren (d. f.), Vermehrung der Töne durch Wiederholung eines Motivs (a), Umspielen eines Tones (b), Ausfüllen eines gebrochenen Dreiklangs (e), Überspitzung (c g) und Cadenzbildung (h). Letztere ist eigenartig durch den hoch und tief gezogenen Triller.

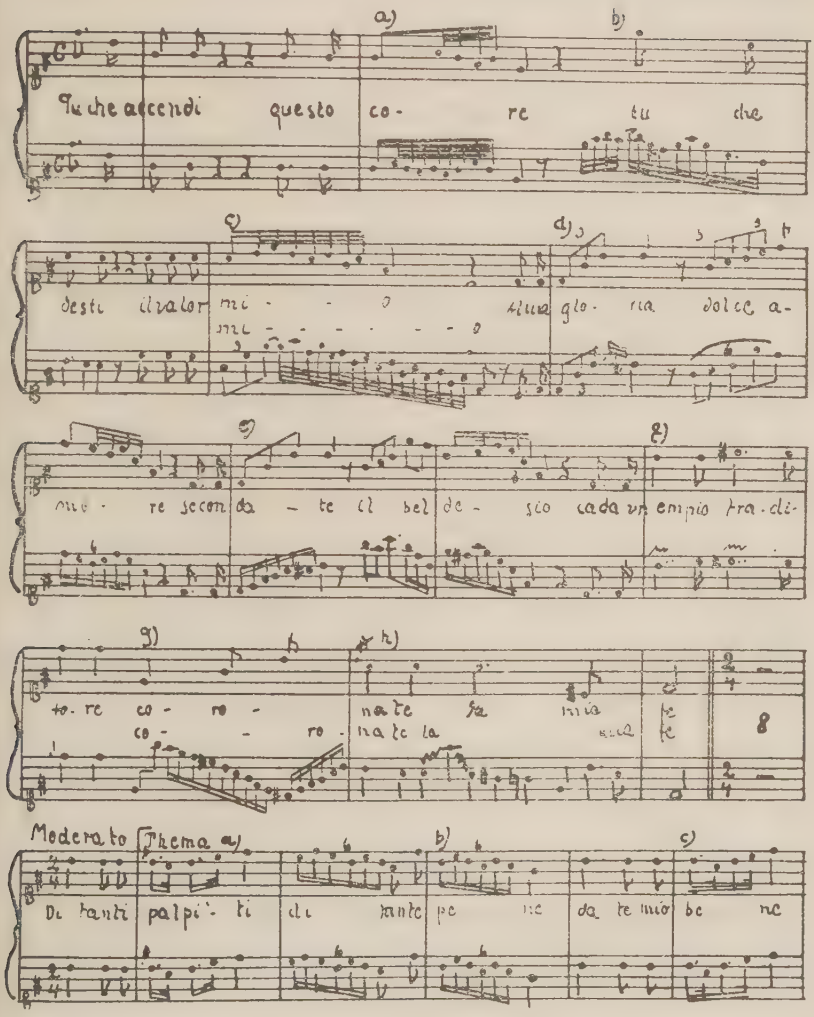
In dem folgenden Moderato wird die erste 8taktige Periode, das Thema, ohne jede Veränderung vorgetragen. Die nächsten vier Takte „mi rivedrai, ti rivedrò" zeigen die ersten kleinen Ausschmückungen (d), eine Verbindung der Terzen durch Triolen unter Wahrung des Melodieverlaufs. Erst die Wiederholung des Taktes „ti rivedrò" (d 1) gibt eine freiere melodische Umdeutung. Der erste und letzte Ton bleiben, dazwischen aber bewegt sich die Stimme frei, ohne sich noch um den ursprünglichen Melodiegang zu kümmern. Selbst die Richtung ist geändert. Die Überleitung, die in einzelnen Ausrufen besteht, ist beibehalten und findet ihren Abschluß in einer nicht übermäßig ausgedehnten Cadenz. Nach zwei Schwelltönen gleitet die Stimme langsam in die Tiefe, um dort in den kurzen chromatischen Lauf Rossinis einzumünden. Die Reprise des Themas zeigt an drei Stellen (a1, b1, c1) eine freiere Bewegung der Stimme. Die Takte d2 und d3 bilden nochmals neue Varianten des aufsteigenden Dreiklangs, die aber insofern doch mit den ersten übereinstimmen, daß d2 gleich d die Richtung des Dreiklangs beibehält, d3 aber gleich d1 die Richtung wechselt. Die nun noch folgenden Veränderungen der Coda sind unwesentlich.

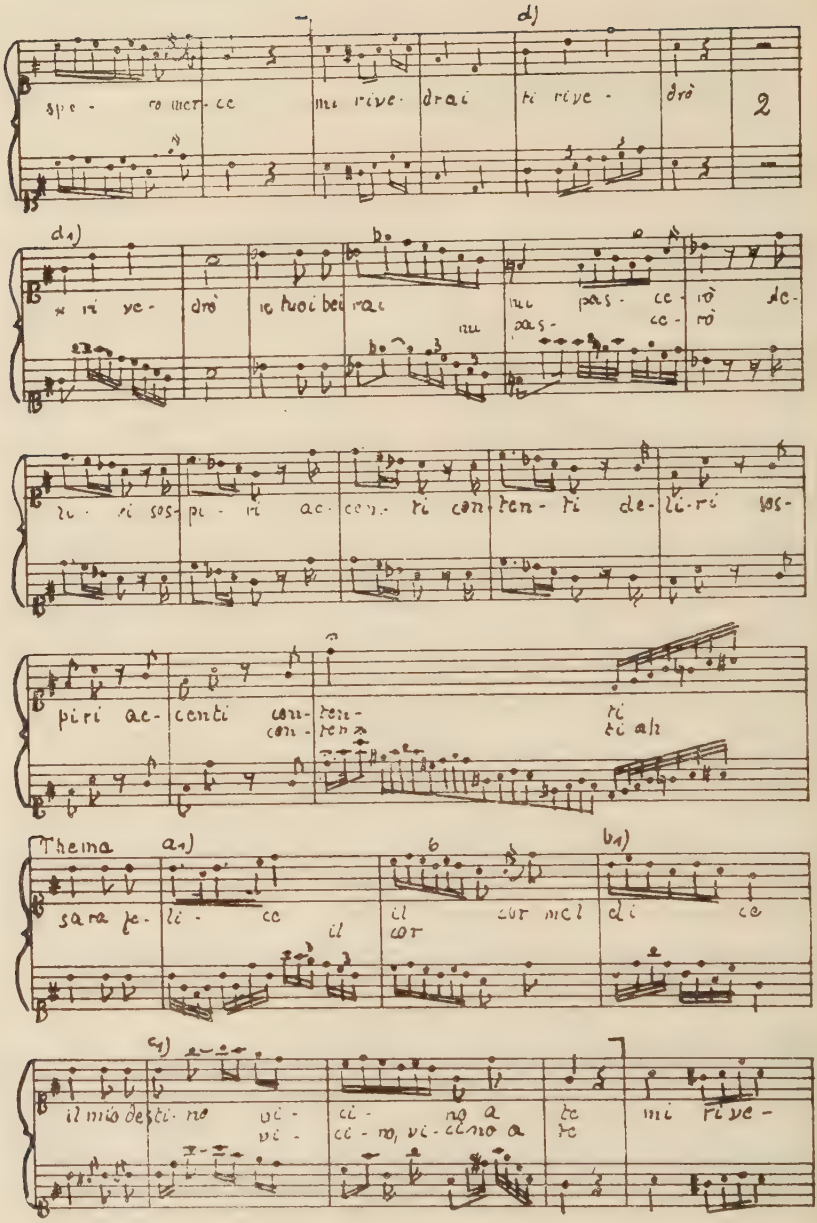
Es sollte in diesem Beispiel lediglich einmal gezeigt werden, wie streng sich manche Sänger nach den bereits bekannten Regeln, die die Schulen für die freie Verzierung der Arie geben, richteten. Das Thema, der Grundgedanke des Komponisten, wird klar und unverfälscht zu Gehör gebracht, und die Koloratur selbst entwickelt sich, entsprechend dem „formare-fermare-finire", aus den ersten kleinen zaghaften Motiven zu immer größeren Formen.

C) Freie Umgestaltung der Oper durch Sänger und Publikum.

Wie der Sänger einer einzelnen Gesangsnummer durch Verzierung, Textwiederholung und -verschiebung und durch Klangfarbenwechsel ein besonderes Gepräge gab, so konnte auch auf Grund des Publikumgeschmacks und der Bequemlichkeit der Sänger die Originalgestalt einer ganzen Oper geändert werden, und zwar mit Hilfe von Umarbeitungen und Einlagen. Das beste Beispiel für die Macht und Herrschaft des Publikums geben die beiden verschiedenen Schlußfassungen des Otello. In diesem Falle ging man sogar so weit,

Cavatina: di tanti palpiti





d)

spe - ro mer - ce mi rive - drai ti rive - drò 2

d1)

ri ve - drò ne tuoi bei rai mi pas - ce - rò de-

mi pas - ce - rò

li - ri sos - pi - ri ac - cen - ti con - ten - ti de - li - ri sos-

piri ac - centi con - ten - ti

con - ten - ti ah

Thema a1) b b1)

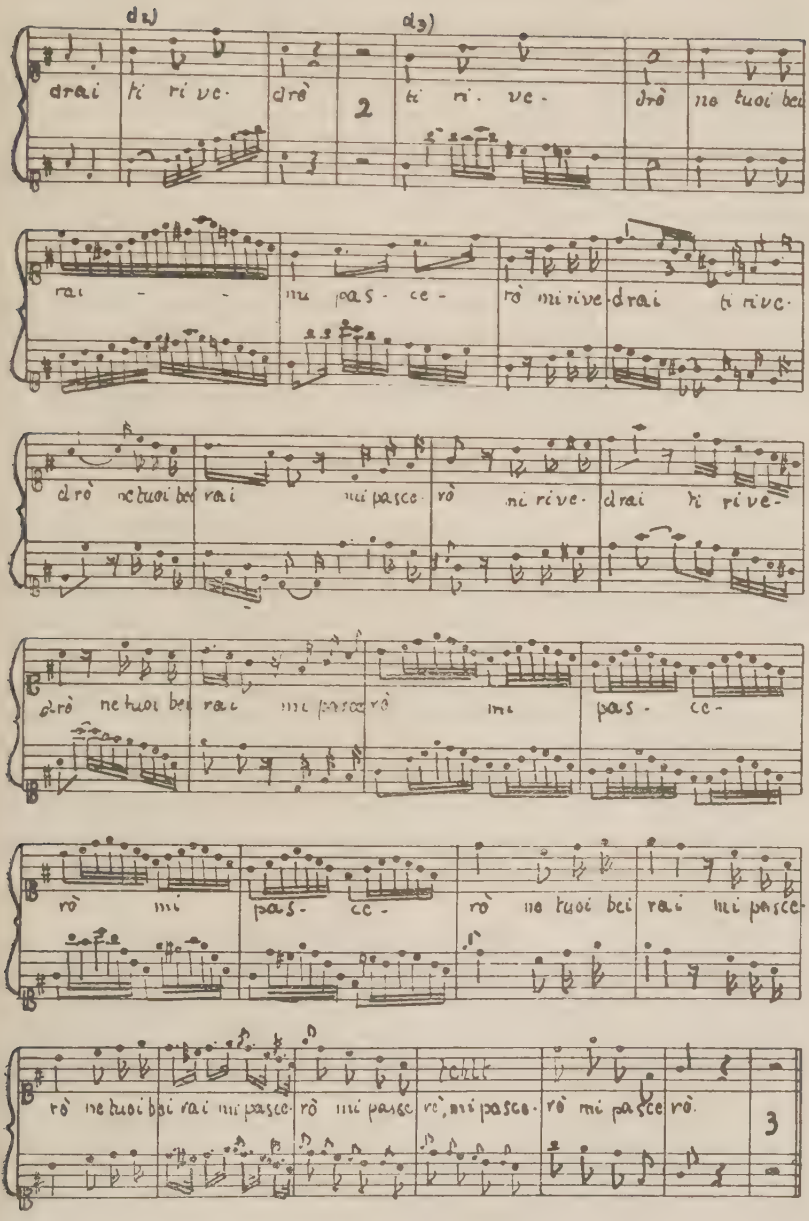
sara fe - li - ce il cor mel di ce

il cor

c1)

il mio des - ti - no vi - ci - no a te mi rive -

vi - ci - no, vi - ci - no a te


d2)
d3)
drai ti rive- drò 2 ti ri- ve- drò ne tuoi bei
rai - - mi pas- ce- rò mi rive- drai ti rive-
drò ne tuoi bei rai mi pasce- rò mi rive- drai ti rive-
drò ne tuoi bei rai mi pasce- rò mi pas- ce-
rò mi pas- ce- rò ne tuoi bei rai mi pasce-
rò ne tuoi bei rai mi pasce- rò mi pasce- rò mi pasce- rò mi pasce rò. 3

jeder dramatischen Logik, die unbedingt den Tod Otellos und Desdemonas fordert, Hohn zu sprechen. Der ursprüngliche tragische Ausgang behagte in vielen Städten den Hörern nicht, und obwohl die Finalszene musikalisch zu den besten und genialsten Schöpfungen zählt, mußte sie weichen. Auch Rossini selbst widersetzte sich dem Tyrannen „Publikum" nicht. Um das Werk lebensfähig zu halten, wurde der Schluß zunächst für Rom in eine rührende Versöhnungsszene umgewandelt. Die Oper klang mit dem Liebesduett aus Armida „cara per te quest'anima" aus. Später allerdings, als das allgemeine künstlerische Niveau sich etwas hob, setzte sich auch die erste Fassung wieder durch[137]). Ähnlich war auch das Schicksal der Oper Tancredi. Bei der Gelegenheit der ersten Wiederholung am Teatro comunale in Ferrara, ausgeführt unter Leitung des Autors, wurde das Libretto noch einmal gefeilt und das Drama schloß mit dem Tod des Tancredi. Aus diesem Anlaß komponierte Rossini eine neue Arie und Szene für die Malanotte (Tancredi) und arbeitete die ganze Finalszene um. Dann aber machten die Ferraresen nicht gute Miene zum tragischen Ausgang, den man dem Drama geben wollte, und so mußte man plötzlich zur ersten Lösung zurückkehren[138]).

Auch unter den Launen und Bequemlichkeiten der Sänger hatten die Originalfassungen der Werke zu leiden. Die Interpreten machten sich nicht das geringste Gewissen daraus, eine vorgeschriebene Arie oder Cavatine fallen zu lassen und eine andere aus ihrem Repertoire, die ihnen besser zusagte, dafür einzusetzen. Manche Sänger gingen darin sogar so weit, eine bestimmte Arie, die einmal in irgendeiner Oper speziell für sie geschrieben worden war und die ihrer Stimme besonders lag, in allen späteren Partien einzuflechten, ganz gleich, ob der Text inhaltlich mit dem der Oper harmonierte oder nicht[139]). Auch hier sieht man wieder, wie wenig der Text dem Hörer galt. Das Wort sowie der dramatische Zusammenhang wurde in solchem Bravourstück — um eine solche Arie handelte es sich dabei ja stets — überhaupt nicht beachtet.

Im Anschluß an diese Unsitte bürgerte sich die Gewohnheit ein, in einzelnen Opern bestimmte Szenen stets zu ändern. Im Barbier wurde die Arie della lezione der Rosina mit der Zeit allgemein ausgelassen und an deren Stelle andere Kompositionen, selbst solche mit fremdsprachlichem Text, eingeführt. Nicht einmal darauf achtete

---

[137]) Vergl. Lavignac, Encyclopédie; Rossini et son école, 1913, S. 838, und La Mara, mus. Studienköpfe, 1896, S. 171.

[138]) Radiciotti, Bd. I, Seite 98/99.

[139]) Radiciotti, Bd. I, Seite 355: „Anläßlich der Komposition der Ermione. Der Maestro dachte nicht nur daran, den ‚povero Davide' mit einer Cavatine herauszustellen, die der gefeierte Tenor durch die Welt trug, indem er sie in allen von ihm gesungenen Opern einlegte."

man, daß die Einlage dem Stil des Werkes angemessen, während das Originalrondo gerade hier ziemlich mit der Handlung verwoben war und nicht nur den Typ der reinen traditonellen Bravourarie darstellte (s. S. 00). Nur zwei Beispiele seien erwähnt, um zu veranschaulichen, wie skrupellos man vorging. La Fodor sang an dieser Stelle das „di tanti palpiti" des Tancredi, — es wurde also die Liebesklage eines jungen Helden der lebensfrohen Rosina zuerteilt — und eine andere Sängerin, Paolina Garcia, brachte eine Romance der Malibran „Le fiancée de Bandit"[140]).

In anderen Opern wiederum, in denen die große Antrittsarie der Prima Donna fehlte, wurde es zur Gewohnheit, diesem vermeintlichen Fehler durch Einlage einer fremden Arie zu begegnen, und das geschah so ausnahmslos, daß eine Kritik 1852 nach einer Aufführung des Otello im Teatro Italiano in Paris lobend hervorhob, daß die Sängerin der Desdemona „Rossini genug geachtet habe, um in dem ersten Akt keine triviale Cavatine einzuschieben". Silvestri[141]), der in seiner Rossinibiographie diese Notiz veröffentlichte, gibt auch eine kurze Übersicht von dem allgemein üblichen Beginn dieser Oper. „La Grisi liebte es, die Szene mit einer Arie von Marliani, die für sie persönlich geschrieben war, und die ihr drei Beifallssalven eintrug, zu betreten. Die so große und bewundernswerte Malibran sang eine Cavatine von Mercadante. Selbst die Signora Pasta nahm aus Donna del Lago die berühmte Arie „oh, quante lagrime", die ursprünglich für la Pisaroni geschrieben war."

Eine Höchstleistung in Bezug auf Einlagen stellte eine Turiner Aufführung der Oper Eduardo e Christina im Karneval 1822 dar. Hier ist vom Original fast garnichts mehr geblieben. Im ersten Akt sang der Tenor eine Cavatine von Generali, der Sänger Feron eine Cavatine, die aus Bruchstücken Rossinischer Opern zusammengesetzt war, die Pasta die Cavatine des Tenors aus Otello und endlich war für das Duett der Frauenstimmen ein Duett aus Zoraide genommen worden[142]).

Manchmal wurde Rossini dann durch die Einlage einer solchen Auftrittsarie von Seiten des Sängers bewogen, selbst noch nachträglich, wo es angebracht war, ein derartiges Stück in eine Oper hineinzukomponieren. So entstand das Ständchen „Ecco ridente il cielo" des Grafen im Barbier, nachdem Garcia in der ersten Aufführung ein spanisches Lied an dieser Stelle gesungen hatte.

[140]) Im Anschluß an die verschiedensten Aufführungen sind nicht alle Ausgaben des Barbier genau und frei von Verstümmlung und Einschiebung. Die beste Partitur ist von Guidi in Florenz, veröff. auf Grund der Autographen in der Bibliothek des Liceo musicale in Bologna.

[141]) Silvestri, Della vita e delle opere di G. Rossini, Milano 1874, S. 137.

[142]) Leipz. allg. mus. Zeitung 1822 No. 17.

Die Zusammensetzung einer Operntruppe konnte ebenfalls einschneidende Veränderungen einer Oper bedingen. Fehlten einige der verlangten Stimmen, dann wurde eben die eine oder andere Partie für eine der vorhandenen Stimmen umgeschrieben; ein Beispiel dieser Art liefert uns eine Mailänder Aufführung der Donna del Lago. „Man gab Donna del Lago und zwar merklich verändert, denn zwei ursprünglich für Tenor und Altstimme geschriebenen Rollen gab man bei uns Sopranstimmen. Überdies wurden andere Stücke von Rossini und einem anderen Maestro eingelegt, auch hier und da im Gesang einige Änderungen vorgenommen"[143]), berichtet uns der Mailänder Rezensent der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung.

Andererseits verstieß man auch insofern gegen die Originalpartitur, indem man ganze Szenen einfach strich. Manche Stellen, wie die Arie des Conte im II. Akt des Barbier „Cesadi più resistere" und die große Bravourarie Matildens im Tell sind durch das häufige Auslassen in den Aufführungen so in Vergessenheit geraten, daß man sie in den meisten Klavierauszügen und auch in den neueren Partiturdrucken vergeblich sucht. Die Höhe der Nichtachtung vor dem schöpferischen Genie eines Künstlers aber wurde wohl in den Aufführungen des Tell erzielt. Das bei seinem Erscheinen begeistert aufgenommene Werk wurde durch Striche allmählich so verstümmelt, daß man um die Mitte des Jahrhunderts die ganze Oper in einem Akt zusammenzog.

[143]) Leipz. allg. mus. Zeitung 1821, Seite 266.

Schluß.

Überblickt man abschließend noch einmal das Opernschaffen Rossinis und vergegenwärtigt sich im Anschluß daran jene erstaunlichen Sängerleistungen, so taucht unwillkürlich die Frage auf, wo liegen die Ursachen für die heutige, vollkommen anders geartete Gesangskunst. Jene höchste Blüte gesanglichen Könnens basierte zum Teil auf der großen Verflachung der Oper. Das Drama verlangte von dem Sänger keine Lösung psychologischer Probleme, und infolgedessen konnte er seine volle Aufmerksamkeit und seine ungeteilte Kraft der technischen Vollendung seines Instrumentes zuwenden. Das Singen war Selbstzweck, vollendetes Handwerk. Diese Tendenz wurde noch durch die Einstellung des Publikums unterstützt. Man forderte von dem Sänger nicht in erster Linie die seelische Ausdeutung einer Rolle, nicht die wahre Darstellung und Verkörperung eines Menschenschicksals sondern — entsprechend dem herrschenden Opernideal, in dessen Mittelpunkt die Arie stand — eine vollkommene Beherrschung der Stimmittel. Die Menschen auf der Bühne waren immer mehr oder minder kostümierte Masken, die ihren Gefühlen in einer menschlich oft völlig widersinnigen, aber in rein artistisch vollkommener Art und Weise Ausdruck verliehen.

Diese artistisch-handwerkliche Auffassung des Singens, die schon die Art der Gesangsausbildung zeigt — die Schulen sprechen nur davon, mit welchen technischen Mitteln, Verzierung, Portament, Klangfarben, man einen Affekt vortäuschen kann, nicht aber, wie man ihn erlebt — bedingte es, daß der Sänger nie in Gefahr kam, sein Instrument, den Körper, durch zu gesteigerte seelische Erregung zu überlasten. So ist er auch jeden Augenblick im Stande, sich selbst objektiv zu beobachten und die eigene Leistung zu kontrollieren. Infolge seines immensen technischen Könnens war er der Beherrscher und Mittelpunkt des gesamten Kunstwerks, Komponist, Textdichter und Orchester mußten ihm dienen, indem sie ihm die notwendigen Grundlagen für seine Kunst boten und ihr den passenden Rahmen gaben.

Doch die zu einseitige Tendenz der Gesangskunst mußte unbedingt zu einer Reaktion führen. Während man in Italien trotz der Reformbestrebungen Händels, Hasses und Gomellis allgemein noch ohne Bedenken diesem Gesangsideal huldigt, ja es sogar noch weiter auszubauen bestrebt ist, beginnt Mozart, den italienischen bel canto in den Dienst wirklicher, nicht geheuchelter Gefühle zu stellen, Seele

und Instrument auszubalancieren. Der vollständige Bruch erfolgt dann in der Romantik. Weber, Marschner und schließlich vor allem Richard Wagner fordern, daß der Sänger der Verkünder menschlicher Leidenschaften, menschlicher Größe und Schwäche sei. Das Singen hört auf, Selbstzweck zu sein, es wird ein Teil des Ganzen, Diener des Dramas. An die Stelle des großen aber seelenlosen Könners tritt der subjektive Gestalter, der sich völlig ausgibt, selbst auf Kosten des schönen Singens.

Die gewaltigen Aufgaben des heutigen Musikdramas zwingen den Sänger, der ebenso Menschendarsteller wie Schauspieler sein muß, sein Instrument zu überspannen, die Grenzen seiner Stimmlage und -anlage zu überschreiten. Die wirklich erlebten Gefühle reißen ihn mit und lassen ihn zeitweise seine geistige objektive Überlegenheit verlieren. Entscheidend wurde auch die veränderte Stellung des Orchesters, das jetzt nicht nur mehr Begleiter sondern selbst Deuter des Dramas ist und, indem es immer mehr an Klangstärke und -reichtum zunimmt, zum Rivalen des Sängers wird.

Diese Tatsache wiederum bedingte eine veränderte Gesangsausbildung. Man sucht in kurzer Zeit einen großen Ton zu formen, was natürlich nur auf Kosten technischer Feinheiten möglich ist. Der Zeitgeschmack des ausgehenden 19. Jahrhunderts forderte speziell in Deutschland Kraftaufwand und sieghafte Stimmentfaltung. Es war der Ausdruck des Pomp und der Macht des 1870 gegründeten Kaiserreiches. Interessant ist in diesem Zusammenhang die Stellung Verdis, des Italieners, der in seinen frühen Werken, Troubadour, Rigoletto und Traviata noch die Rossinische Tradition weiterführt, später aber, ähnlich Mozart, klangschöne Melodien, die alle Vorzüge einer Stimme aufleuchten lassen, mit dramatischer und psychologischer Wahrheit eint. Noch vor dem Weltkriege machte Richard Strauß den Versuch, in der Partie der Zerbinetta (Ariadne) den italienischen Koloraturgesang wieder aufleben zu lassen. Den dort gehäuften Schwierigkeiten in technischer Hinsicht sind aber heute nur noch wenige Naturbegabungen gewachsen, und fast alle Sängerinnen müssen vor ihnen kapitulieren, es sei denn, daß Kürzungen und Transpositionen vorgenommen werden.

Aus dem gleichen Grunde sind Rossinische Opern für unsere heutige Bühne verloren. Auch genügen sie in dramatischer und orchestraler Hinsicht nicht mehr dem heutigen Zeitgeschmack. Aber dieser Zeitgeschmack darf nicht der Wertmesser für Rossinis Werk sein, nur aus seiner Zeit kann man die richtige Einstellung für seine Beurteilung finden.

Anhang.

1808 Demetrio e Polibio, Rom, Au Valle
Die Mombelli, Olivieri

1810 La Cambiale di Matrimonio, Venedig, San-Mosé
La Morandi, Ricci, Raffanelli, de Grécis

1811 L'Equivoco stravagante, Bologna, Corso
La Marcolini, Vaccani, Rosich

1812 L'Inganno Felice, Venedig, San-Mosé
La Morandi, Raffanelli, Monelli, Galli

La Scala di Setta, Venedig, San-Mosé
La Cantarelli, de Grécis, Monelli

La Pietra del Paragone, Mailand, Scala
La Marcolini, Galli, Bonoldi

L'Occasione fa il Ladro, Venedig, San-Mosé
La Morandi, Monelli, Raffanelli, Galli

1813 Il Figlio per Azzardo, Venedig, San-Mosé
La Cantarelli, de Grécis, Raffanelli

Tancredi, Venedig, la Fenice La Malanotti, La Manfredini, Todran, Bianchi

L'Italiana in Algieri, Venedig, San Benedetto
La Marcolini, Galli, Gentili, Rosich

1814 Aureliano in Palmira, Mailand, Scala
Velluti, la Correa, Galli, Mari, Botticelli

Il Turco in Italia, Mailand, Scala
La Maffei, Davide, Galli

1815 Sigismondo, Venedig, la Fenice La Marcolini, La Manfredini, Bonoldi, Bianchi

Elisabetta, Neapel, San-Carlo La Colbran, La Dardanelli, Garcia, Nozzari

1816 Torvaldo e Dorlisca, Rom, Au Valle
La Sala, Doncelli, Galli, Remorini

Il Barbiere di Seviglia, Rom, Argentina
La Giorgi-Righetti, Garcia, Botticelli, Zamboni

La Gazetta, Neapel, Fiorintini La Chambram, Pelligrini, Casaccia

Otello, Neapel, Fondo La Colbran, Davide, Nozzari, Benedetti

1817 La Cenerentola, Rom, Au Valle
La Giorgi-Righetti, La Rossi, Verni, De Begnis, Guglielmi

La Gazza Ladra, Mailand, Scala
La Belloc, Monelli, Galli

Armida, Neapel, San-Carlo La Colbran, Nozzari, Benedetti

1818 Adelaide di Borgogna, Rom, Argentina
La Manfredini, La Sciarpeletti, Monelli

Adina, Lissabon

Mosé in Egitto, Neapel, San-Carlo
La Colbran, Nozzari, Porto

Ricciardo e Zoraide, Neapel, San-Carlo
La Colbran, La Pisaroni, Davide, Nozzari

1819	Ermione, Neapel, San-Carlo	La Colbran, La Pisaroni
	Eduardo e Christina, Venedig, San-Benedetto	La Cortesi, La Morandi, Bianchi
	La Donna del Lago, Neapel, San-Carlo	La Colbran, La Pisaroni, Davide, Nozzari
1820	Bianca e Faliero, Mailand, Scala	La Bassi, La Camporesi
	Maometto secondo, Neapel, San-Carlo	La Colbran, Nozzari, Galli
1821	Matilda di Sabran, Rom, Apollo	La Lipparini, La Parlamagni, Fusconi, Ambrosi, Fioravanti
1822	Zelmira, Neapel, San-Carlo	La Colbran, La Cecconi, Nozzari, Davide
1823	Semiramide, Venedig, Fenice	La Colbran, La Mariani, Galli
1826	Le Siège de Corinth, Paris, gr. Oper	Mme Cinti-Damoreau, Frémont, Derivis, Nourrit-Vater und Sohn
1827	Moise, Paris, gr. Oper	Mme Cinti-Damoreau, Nourrit, Dabadie, Levasseur
1828	Le Comte Ory, Paris, gr.Oper	Mme Cinti-Damoreau, Nourrit, Dabadie, Levasseur
1829	Guillaume Tell, Paris, gr. Oper	Mme Cinti-Damoreau, Nourrit, Dabadie, Levasseur

---

Literaturverzeichnis.

I. Bücher.

Wendt, Amadeus: Rossinis Leben und Treiben, Leipzig 1824.
Riehl, H. W.: Rossini, Bellini, Donizetti, Charakterköpfe II. 1860.
Naumann, Emil: Italienische Tondichter, Rossini und die Gegenwart 1876.
Gumprecht, Otto: Neuere Meister, Rossini 1883.
Kohut, Adolph: Rossini, Reklambibl. 1892.
La Mara: Musikalische Studienköpfe, Rossini 1896.
Sandberger, A.: Rossiniana in Zeitschr. der I. M. G. 1908.
Istel, E.: Rossiniana Die Musik 1911.
Ortique: De la Guerre des dillettants où de la Révolution par Rossini, Paris 1829.
Escudier: Rossini, sa vie et ses oeuvres, Paris 1854.
Azevedo: Rossini, sa vie et ses oeuvres, Paris 1865.
Dauriac, L.: Rossini, Paris 1905.
Gautier: Rossini, Paris 1911.
Pougin: Rossini, 1911.
Curzon: Rossini, Paris 1920.
Carpani: Lettere des Sig. Carpani al direttore della biblioteca italiana interno alla musica di G. Rossini. Milano 1822.
Silvestri: Della vita e delle opere di G. Rossini. Milano 1874.
Chilesotti: I nostri maestri del passato, Milano 1882.
Testoni: Rossini, Bologna 1909.
Radiciotti: G. Rossini, Tivoli 1927.
—, Rossini et son école, in Encyclopédie, Lavignac 1913.
Bennett, Joseph: Rossini, London 1903.
Fétis: Biographie universelle Bd. 7, Paris 1864.

Hiller, Ferdinand: Aus dem Tonleben unserer Zeit, Gespräche mit Rossini, Leipzig 1868.
Berlioz: Memoiren Bd. II.
Wagner: Gesammelte Schriften.
Michotte, Edmond: Souvenirs personnels, La visite de Richard Wagner à Rossini, Paris 1860.
Almanach aus Rom für Künstler: Roma und Leipzig 1811.
Mancini, Giambattista: Pensierei e rifflessioni pratiche sopra il canto figurato, Wien 1774.
Tosi-Agricola: Anleitung zur Singkunst, Berlin 1757.
Hiller, Joh. Adam: Anweisung zum musikalisch richtigen Gesang, Leipzig 1774.
—, Anweisung zum musikalisch zierlichen Gesang, Leipzig 1780.
Garaudé: Méthode complète du chant, Paris 1825.
Duprez: L'art du chant, Paris 1846.
Garcia, Manuel: Traité complète de l'art du chant, Paris 1847.
Mannstein: Die große italienische Gesangschule, Leipzig 1848.
Nehrlich: Der Kunstgesang 1868.
Högg, Margarete: Gesangskunst der Faustina Hasse, Berliner Dissertation.

II. Noten.

L'inganno felice: Partitur, Staatsbibl. Berlin.
L'Italiana in Algieri: Partitur, Staatsbibl. Berlin.
Le Barbier de Seville: Partitur, A. Petit Paris.
La Cenerentola: Partitur, Staatsbibl. Berlin
Gazza Ladra: Partitur, Staatsbibl. Berlin.
Le siège de Corinth: Partitur, Troupenas, Paris.
Moise: Partitur, Troupenas, Paris.
Le Comte Ory: Partitur, Troupenas, Paris.
Guillaume Tell: Partitur, Troupenas, Paris.
Tancredi: Partitur, Staatsbibl. Berlin.
Aureliano in Palmira: Partitur, Staatsbibl. Berlin.
Elisabetta: Partitur, Staatsbibl. Berlin.
Armida: Partitur, Staatsbibl. Berlin.
La Donna del Lago: Partitur, Staatsbibl. Berlin.
Matilda di Sabran: Partitur, Staatsbibl. Berlin.
L'Italiana in Algieri: Opera complet, Paris, Lanner. Klavierausz.
Elisabeth: Klavierausz. m. T., Paris, Carli.
Turco in Italia: Klavierausz. m. T., Paris, Carli.
L'Inganno Felice: Klavierausz. Breitk. u. Härtel.
Il Barbiere di Seviglia: Klavierausz. m. T., Milano, Ricordi.
La Cenerentola: Klavierausz. m. T., Milano, Ricordi.
La Gazza ladra: Klavierausz. m. T., Milano, Ricordi.
Tancredi: Klavierausz. m. T., Milano, Ricordi.
Otello: Klavierausz. m. T., Breitk. u. Härtel.
Armida: Klavierausz. m. T., Breitk. u. Härtel.
La Donna del Lago: Klavierausz. m. T., Milano, Ricordi.
Mosé: Klavierausz. m. T., Milano, Ricordi.
Maometto II: Klavierausz. m. T., Wien, Artaria et Co.
Matilda di Sabran: Klavierausz. m. T., Vienna, Artaria et Co.
—, Matilda di Sabran: Klavierausz. m. T., Paris, Pacini.

Lebenslauf.

Ich, Hedwig Faller, wurde als Tochter des Diplom-Ingenieurs Oskar Faller und seiner Frau Martha, geb. Rückert, am 20. Mai 1909 in Kiel geboren. Nach Übersiedlung meiner Eltern nach Dortmund besuchte ich dort zunächst von Ostern 1916 bis Ostern 1919 die Vorschule. Nachdem ich bis 1925 Schülerin des Schiller-Lyzeums gewesen, ging ich mit Untersecundareife zum Goethe-Oberlyzeum über und legte dort Ostern 1929 die Reifeprüfung ab. Neben der Schule hatte ich bereits Kurse am Westfälischen Musikseminar belegt und machte dort auch im März 1930 die staatliche Musiklehrerprüfung für Klavier. Wintersemester 1930/31 wurde ich an der Universität Münster immatrikuliert und machte dort im Januar 1931 das kleine Latinum, seit Sommersemester 1931 studiere ich an der Friedrich-Wilhelms-Universität, Berlin, Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Philosophie. Meine Lehrer waren die Herren Professor Dr. Schering, Professor Dr. Schünemann, Professor Dr. Blume, Professor Dr. Schumann, Professor Dr. Wolf, Professor Dr. Brinckmann und Professor Dr. Spanger. Ende des Sommersemesters 1933 machte ich das große Latinum. Die Anregung zu meiner Arbeit erhielt ich von Herrn Professor Dr. Schering, und ich möchte an dieser Stelle nicht versäumen, ihm für die verständnisvolle Leitung, die er mir dabei zuteil werden ließ, zu danken. Ebenso danke ich Frl. Marie His, Basel, und Herrn Professor Torrefranca, Mailand, die mir Material für meine Arbeit bereitwilligst zur Verfügung stellten.